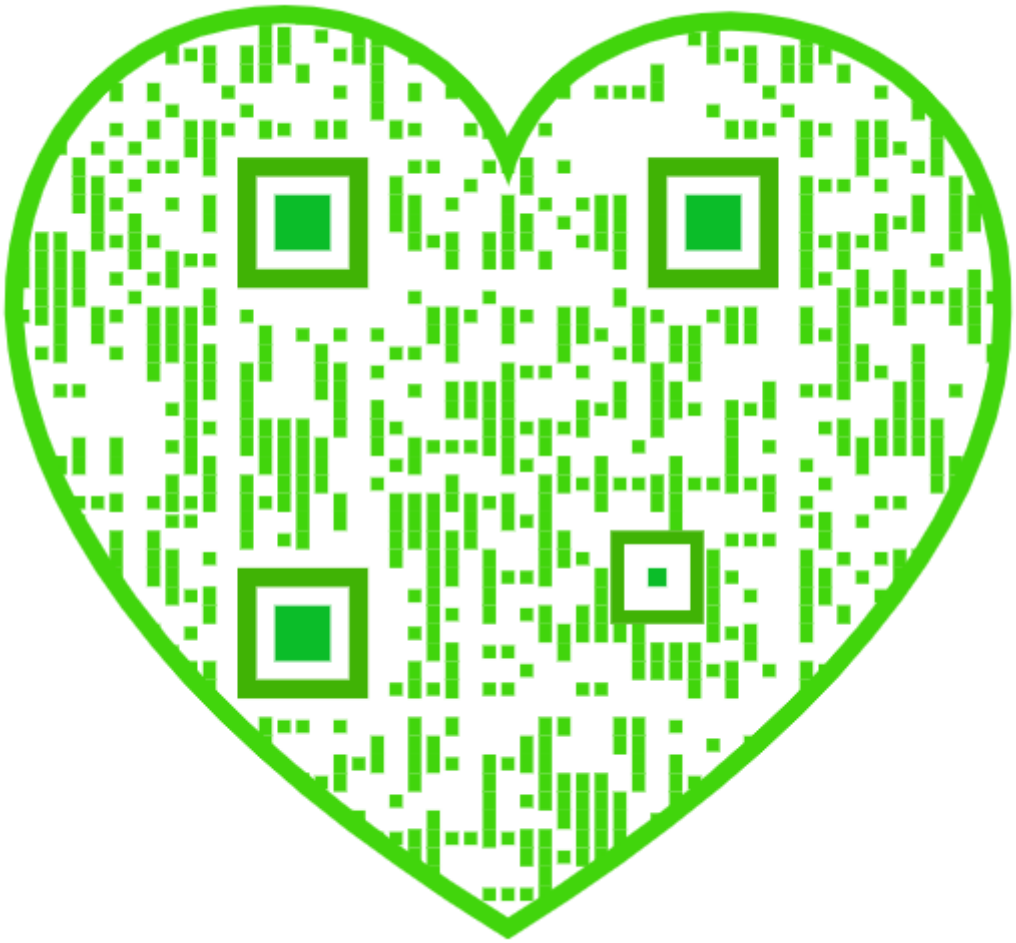
Bzzlletin. Jaargang 30

bron
Bzzlletin. Jaargang 30. BZZTôH, Den Haag 2000-2001

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001200001_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 274]

Voor de lezers
van de redactie

Dit nummer van BZZLLETIN is in z'n geheel gewijd aan de stand van zaken in de Nederlandstalige poëzie en poëziekritiek. Behalve essays over het oeuvre of over de laatste bundel(s) van voor de Nederlandstalige literatuur markante dichters als Hans Faverey, Marc Kregting, Stefan Hertmans, Theo Verhaar, Henk van der Waal en Nachoem Wijnberg bevat dit nummer een drietal opstellen over enkele stellingnames in de hedendaagse poëzie en poëziekritiek. Marc Reugebrink rekent af met enkele hardnekkige misverstanden die er in de die poëziekritiek bestaan over het vermeende ‘autonomistische’ karakter van een deel van de Nederlandstalige poëzie. Geert Buelens bespreekt naar aanleiding van het gebruik van het begrippenpaar modernisme/postmodernisme door Redbad Fokkema in diens *Aan de mond van al die rivieren* de bruikbaarheid daarvan voor de Nederlandstalige poëzie(kritiek) en pleit naar aanleiding daarvan voor een weidsere, meer internationaal georiënteerde blik op de polderlandse poëzie. Ilja Leonard Pfeijffer ten slotte zet zijn eigen poëticale opvattingen af tegen die van enkele jonge dichters als Bart FM Droog, Serge van Duinhoven, Hagar Peeters, Tommy Wieringa en Ramsey Nasr, die zich in hun poëzie verzetten tegen ‘elitarisme’ en zich, in plaats daarvan, laten voorstaan op ‘verstaanbaarheid’.

Marc Reugebrink

Welkom in Babel
De spraakverwarring in de Nederlandse poëziekritiek

De Nederlandse poëziebeschouwing raakt maar niet uit de greep van een denken dat nu toch al minstens vijftig jaar het toneel beheerst. Wanneer er af en toe discussie ontstaat, zoals dat recentelijk gebeurde naar aanleiding van een stuk dat Elly de Waard onder de titel ‘De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij' in De Revisor 1999/5 publiceerde, krijg je heel even de indruk dat er sprake is van een belangwekkend debat, maar wie de bijdragen aan die discussie leest, kan niet anders dan concluderen dat het hier opnieuw gaat om de loopgravenoorlog die al zolang in de Nederlandse poëzie woedt. De Nederlandse poëzie zit al decennialang gevangen in een tegenstelling die de laatste jaren wordt aangeduid als die tussen “autonomistisch” en “anekdotisch” en die we ook kennen als de tegenstelling tussen “maximaal” en “minimaal”, “academistisch” en “niet-academistisch”, “zuiver” en “onzuiver” - een tegenstelling die voorheen wel werd aangeduid als een oppositie tussen “experimenteel” (of “avant-gardistisch”) en “traditioneel”, of nog langer geleden als die tussen “vorm” en “vent”, en die nu opnieuw de kop opsteekt als die tussen “modernistisch” en postmodernistisch’. Dat kun je althans afleiden uit het artikel van De Waard, door Rob Schouten (De Waard noemt hem herhaaldelijk in negatieve zin) in een reactie in *Vrij Nederland* van 18 december 1999 omschreven als een poging tot ‘reanimatie van een oud lijk’.

Nu is dat laatste een wat al te ongenuanceerde weergave van hetgeen De Waard in haar artikel wil beweren. Ze doet een poging om, onder verwijzing naar de recent verschenen poëziegeschiedenis van wijlen R.L.K. Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren*, tot een andere indeling van het poëtische landschap te komen, een indeling die had kúnnen leiden tot een herschikking van de in polemische modder vastgelopen posities. Maar dat gebeurt niet. De Waard lijkt in het door Fokkema in zijn boek geïntroduceerde onderscheid tussen modernistische en postmodernistische poëzie even het door haar gezochte ‘nieuwe paradigma’ gevonden te hebben ‘van waaruit het mogelijk moet zijn de veelvormigheid van de hedendaagse poëzie te beschrijven’ op een min of meer ‘objectieve’ manier. Toch kan ze het vervolgens niet laten om het modernisme vrijwel geheel te vereenzelvigen met de door haar verfoeide autonomistische poëtica (die ze, met voorbijgaan aan Fokkema's invulling, uitsluitend opvat als de poëtica van de ‘taalautonomen’) en het postmodernisme als een soort reddingsboei te zien voor, onder andere, haar eigen poëzie - voor poëzie die in de ‘oude’ indeling als anekdotisch te boek staat. Het opschrift ‘postmodernisme’ (overigens door

Fokkema op een specifieke, naar mijn zin: te beperkte en eenzijdige manier ingevuld, waarover ook Ron Elshout al schreef in *BZZLLETIN* 241-242) biedt weliswaar plaats aan veel meer dichters dan het opschrift ‘anekdotisch’ deed, maar in haar opvatting kan een als ‘taalautonomist’ geïdentificeerde dichter nooit postmodern zijn, terwijl een dichter die op grond van de oude tegenstelling ‘anekdotisch’ werd genoemd, waarschijnlijk nooit een modernist zal zijn. Zo beschouwd lijkt De Waard, ondanks haar herhaalde verzekering dat het onderscheid tussen autonomistisch en anekdotisch volstrekt achterhaald is, in haar artikel inderdaad nog eens hetzelfde toneelstukje op te voeren, zij het nu onder andere termen. Modernistisch/postmodernistisch is een tegenstelling die de accenten weliswaar wat anders legt dan autonomistisch/anekdotisch, zoals in díe tegenstelling de accenten anders liggen dan in de tegenstelling experimenteel/traditioneel of zuiver/onzuiver of maximaal/minimaal of enzovoorts - maar al die tegenstellingen zijn uiteindelijk gebaseerd op bepaalde vooronderstellingen die in de discussie ofwel vergeten, ofwel stelselmatig verzwegen worden.

Ze behoren tot wat Pierre Bourdieu in *De regels van de kunst* (1992) de *doxa* heeft genoemd: een als heuse werkelijkheid beschouwde, maar in wezen op een hele verzameling niet meer als zodanig herkende en erkende en dus ook niet meer bekritiseerde aannames gebaseerde voorstelling van zaken. Sprekend over filosofen schrijft Bourdieu: ‘Wat bij filosofen in omloop is, bij tijdgenoten maar ook bij filosofen uit verschillende tijden, zijn niet alleen canonieke teksten, zoals vaak wordt gedacht, maar ook titels van boeken, labels van scholen, uit hun context gerukte citaten, ismen die vaak zijn beladen met polemische aantijgingen of verwoestende anathema's, en die soms als slogans fungeren. Het is ook de routineuze kennis die via colleges en handboeken wordt overgedragen, het onzichtbare - en onoorbare - medium van de *common sense* van een intellectuele generatie, waarin bepaalde werken vaak tot een paar sleutelwoorden, een paar obligate citaten worden gereduceerd. Het is verder de ontzaglijke hoeveelheid informatie die samenhangt met het toebehoren aan een veld en die onmiddellijk wordt geïnvesteerd in de omgang met tijdgenoten: informatie over instituties - academies, tijdschriften, uitgevers enzovoort - en over personen, hoe ze eruit zien en van welke instituties ze deel uitmaken, over hun onderlinge verhoudingen, liaisons of twisten, en alles wat hen bindt aan de lopende zaken van hun tijd; informatie over de problemen en ideeën die in de gewone wereld opgeld doen en die door de dagbladen worden uitgedragen - welke historicus van de filosofie, Hegeliaan of niet, heeft ooit de ochtendkrant van een filosoof uitgeplozen? - over de debatten en conflicten van de universitaire wereld die, in geüniversaliseerde vorm, zo vaak aan de oorsprong staan van de universitaire kijk op het universum.’ Men hoeft hier

alleen maar ‘filosoof’ door ‘poëziecriticus’ te vervangen en men heeft een aardig beeld van het huidige poëzieklimaat.

Bourdieu omschrijft het als de ‘misère van het a-historicisme’, van een ‘geonthistoriseerde’ en tegelijk ‘onthistoriserende’ interpretatie van bepaalde concepten die in het verleden ooit ontwikkeld zijn om vat te krijgen op, in dit geval, poëzie en poëzieopvattingen. Als men de moeite neemt in dat verleden te duiken en de oorsprong van bepaalde termen en begrippen nog eens na te gaan, dat wil zeggen: ze te verbinden met de context waarbinnen ze zijn ontstaan, ontdekt men al heel snel dat de huidige discussie over poëzie gekenmerkt wordt door een Babylonische spraakverwarring. Allerlei termen en begrippen worden door elkaar heen gebruikt, er worden tegenstellingen verondersteld die het, althans in oorsprong, niet zijn en op zijn minst twee methoden om het poëtische landschap in kaart te brengen - bij uitbreiding: twee methoden voor literatuurgeschiedschrijving - worden voortdurend in elkaar geschoven, terwijl de ene methode in aanleg toch vooral bedoeld was als alternatief voor de andere. Een meer historiserende interpretatie zou één en ander weer in, natuurlijk niet het juiste, maar toch ten minste in een juister perspectief kunnen zetten, wat overigens niet betekent dat men met dat perspectief hoeft in te stemmen. Maar door de door elkaar geklutste termen en begrippen te herleiden tot de context waarbinnen ze oorspronkelijk ontstonden en te zien als wat ze waren - niet meer dan concepten, theorieën als men wil (en dus falsifieerbaar), vooronderstellingen of zelfs voorstellen, suggesties voor een bepaalde ordening - heeft men een betere basis voor kritiek dan wanneer men op basis van de huidige *comedy of errors* links en rechts klappen uitdeelt. Men kan zich dan bijvoorbeeld met recht en reden afvragen wat dan weer precies de vooronderstellingen van die, nu in hun historische context begrepen ordeningsvoorstellen zijn - en daarbij lijkt het te gaan om de ook door De Waard bepleite (wetenschappelijke) ‘objectiviteit’ - en vervolgens: of zoiets überhaupt, in wetenschap én kritiek, tot de mogelijkheden behoort.

Afkeer van het academisme

Misschien moet ik beginnen met de grondige afkeer die er in de Nederlandse poëziekritiek, maar in feite in het overgrote deel van de hele literaire kritiek, bestaat voor juist dit soort redeneringen, een afkeer van een meer academische of, zoals je vaker hoort, ‘neerlandistische’ invalshoek. Om een recent voorbeeld te geven waarin ik zelf een hoofdrol mag vervullen: in de reactie die *Volkskrant*-criticus Piet Gerbrandy in *De Revisor* 1999/6 op De Waards artikel schreef, staat, overigens als niet meer dan een terzijde, te lezen: ‘Het enige doel van Marc Reugebrink is aan te tonen dat hij heel

geleerd is en alle secundaire literatuur over Faverey, Faverey, Faverey en het postmodernisme kent'. Het is een vlotte karakterisering van mijn bezigheden als criticus, die uit de mond van de classicus die Gerbrandy is, een gestudeerd man derhalve, een beetje merkwaardig klinkt. Ik zou er op kunnen antwoorden dat hij tenminste in staat is om mijn, voor mij onleesbare want in het Latijn gestelde diploma vlotweg te vertalen, zoals ik aan de in dit opzicht bepaald paranoïde Rob Schouten - die in zijn essaybundel *Hoe laat is het aan den tijd* overal en tot zijn afschuw 'academisten' en 'neerlandici' in de poëzie ontwaart (maar ze weer níet ziet waar ze er wél zijn) - zou willen vragen hoe hij zijn afkeer van het academische rijmt met zijn aanstelling (van 1993 tot 1996) als bijzonder hoogleraar literaire kritiek aan de Vrije Universiteit van Amsterdam. De neiging van veel critici om hun evidente academische vorming te verloochenen, is absurd (in de Vlaamse poëziekritiek lijkt men hier iets minder last van te hebben), zoals overigens ook het daaraan vaak gekoppelde verwijt van 'elitisme' aan het adres van hen die minder complexen hebben over hun diploma, absurd is, zeker als het gaat om een weinig gelezen genre als poëzie. Deze kinderachtige afkeer van het academische lijkt me voor een deel verantwoordelijk voor de Babylonische spraakverwarring die er in de kritiek heerst (er zijn nog andere factoren in het spel). Een poëziecriticus is uiteraard geen literatuurwetenschapper, maar hij maakt blijkbaar wel volop gebruik van de (volstrekt niet meer in hun context begrepen) termen en begrippen.

Een karakterisering van poëzie (of ook: van de opvattingen van een poëziecriticus) als 'autonomistisch' is ontleend aan het poëticamodel zoals dat hier in Nederland vooral door A.L. Sötemann is ontwikkeld en dat door onder andere G.J. Dorleijn en W.J. van den Akker (de zogeheten 'Utrechtse school') verder werd uitgebouwd en verfijnd. Dat poëticamodel was bedoeld als alternatief voor een bepaalde manier van literatuurgeschiedschrijving die tot dan toe gebruikelijk was en die uitging van de gedachte dat de literatuur van een bepaalde tijd een 'systeem van normen' was. Een bepaald normensysteem zou in een zekere periode de boventoon voeren en vernieuwing of verandering van literatuur zou dan een kwestie van 'normverandering' zijn. Het is de gedachte dat literatuur zich door een generatiewisseling vernieuwt, dat jongeren de als dominant, dat wil zeggen: de als machtig beschouwde literatuur(opvattingen) van een oudere generatie terzijde schuiven om plaats te maken voor die van henzelf. Die gedachte heeft als criterium voor literatuurgeschiedschrijving decennialang zijn vruchten afgeworpen, vooral omdat schrijvers en dichters zelf zich op die manier manifesteerden. Men moet daarbij dan natuurlijk denken aan wat we nu de historische avant-gardebewegingen noemen, met voor de Nederlandse situatie als - in Europees perspectief - erg late uitloper de Beweging van Vijftig,

maar in feite stamt deze gedachte al uit de Romantiek. Het punt is echter dat men met dit criterium voor literatuurgeschiedschrijving voor wat betreft de laatste vijftig jaar en ten aanzien van de Nederlandse poëzie met lege handen blijft staan. In overzichtsartikelen wordt al langer onderkend dat er sinds de Beweging van Vijftig in feite geen werkelijk nieuwe bewegingen meer zijn opgestaan. Weliswaar zijn er de Zestigers, de Zeventigers, hadden we eind jaren tachtig de Maximalen en de Nieuwe Wilden en stonden eind jaren negentig de rapdichters even in het centrum van de belangstelling, maar geen van die 'bewegingen' leidde tot de rigoureuze ommezwaai die Vijftig geweest zou zijn. Geweest zou zijn, want wie een ander criterium voor literatuurgeschiedschrijving hanteert, ontdekt al spoedig dat Vijftig helemaal niet zo'n grote ommezwaai was, of dat de poëzieopvattingen van Kouwenaar veel meer overeenkomsten vertoonde met die van Nijhoff dan hij zelf, in de jaren vijftig, wilde of kon toegeven.

Het was juist die constatering die Sötemann tot zijn poëticamodel bracht. Hij ontdekte niet alleen grote overeenkomsten tussen de poëzieopvattingen van Nijhoff en Kouwenaar, maar ook tussen de opvattingen van deze beide dichters en die van Eliot, Mallarmé, Valéry, Boutens en Van de Woestijne. Daarbij had hij het uitsluitend over de poëzieopvattingen zoals de dichters die buiten hun poëzie om, bijvoorbeeld in recensies, essays, lezingen, manifesten en brieven, hadden geformuleerd. Hun gedichten zelf vertonen onderling grote verschillen. Deze overeenkomst in wat wel de versexterne poëtica wordt genoemd, was voor Sötemann aanvankelijk reden om in te stemmen met Hugo Friedrich, die in zijn in academische kringen klassiek geworden studie *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) de totale ontwikkeling van de poëzie van 1850 tot 1950 als één samenhangend geheel beschouwde. Sötemann spreekt hier dan nog van de 'symbolistische' of van de 'pure' of 'zuivere' traditie - een ongelukkige term, gezien het gebruik dat er later in de poëziekritiek van is gemaakt. In een artikel over de juist op basis van zijn verspraktijk aan Kouwenaar verwante dichter Sybren Polet stelt hij echter vast dat diens uitspraken over poëzie op belangrijke punten juist afwijken van die van de zogenoemde 'pure' dichters - een constatering die uiteindelijk leidt tot de aanname van een 'impure' (of 'onzuivere'), door Sötemann verder nog 'romantisch' genoemde traditie. Tot die laatste traditie behoren dan ook dichters als Whitman, Majakovski, Neruda, de Duitse expressionisten, Verhaeren en de vroege Van Ostaijen (de latere Van Ostaijen behoort dan weer tot de 'pure' traditie).

Om het met een titel van een essay van die laatste dichter te zeggen: Et voilà. Hier hebben we de tweedeling die de polderlandse poëziekritiek tot op de dag van vandaag teistert, dit keer geformuleerd in termen die onmiddellijk een oordeel lijken in te houden - 'zuiver' en 'onzuiver' - of die in naam nog

refereren aan het denken in stromingen, richtingen en bewegingen en dus aan het idee van ‘normverandering’. In ieder geval kun je uit het artikel van De Waard opmaken dat zij van mening is dat de ‘zuivere’ traditie het meest dominante normensysteem is of is geweest, ‘dat er een klimaat is ontstaan waarin “de zuiveren”, de autonomisten of modernisten, “de onzuiveren” negeren’. Haar invulling van de door Fokkema geïntroduceerde tegenstelling tussen modernistisch en postmodernistisch maakt vervolgens duidelijk dat zij meent dat het tijd is voor een klassieke wisseling van de wacht, zij het zonder het daarbij over jong of oud te hebben. Maar een dergelijke opvatting van de termen ‘zuiver’ en ‘onzuiver’ stond Sötemann niet voor ogen toen hij ze introduceerde. En ook de termen ‘symbolistisch’ en ‘romantisch’ zijn in zijn werk maar tussenstadia op weg naar een model dat een meer neutrale, of althans zo bedoelde terminologie zou hanteren, en zijn ook in dit stadium van de ontwikkeling van dat model (men kan die ontwikkeling stap voor stap volgen in het in 1985 verschenen *Over poëtica en poëzie*) bedoeld om aan te geven dat de beide tradities de gebruikelijke indeling in dit soort stromingen en bewegingen doorkruisen.

Poëtica als periodeconcept

Die meer neutrale terminologie vond Sötemann uiteindelijk in een studie van M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953), waarin getracht wordt om de overgang van Classicisme naar Romantiek in kaart te brengen. Het eerste probleem waarvoor Abrams zich gesteld zag, was de grote diversiteit binnen de verschillende, individuele literatuuropvattingen die in de door hem onderzochte, maar in feite in elke periode voorhanden zijn. ‘They seem incommensurable because stated in diverse terms, or in identical terms with diverse signification, or because they are an integral part of larger systems of thought which differ in assumptions and procedure. As a result it is hard to find where they agree, where disagree, or even, what the points at issue are,’ schreef hij. Om dat op te lossen, ontwikkelde Abrams zijn inmiddels overbekende model waarin vier elementen die in elke literatuuropvatting een rol spelen de coördinaten vormen: het werk, de auteur, de werkelijkheid en het publiek. Kort gezegd komt zijn model er op neer dat elke theorie over literatuur, elke poëtica, aandacht besteed aan alle vier elementen, waarbij het werk steeds in het centrum staat; dat is ‘the thing to be explained’. Maar in de ene soort theorie wordt het literaire werk vooral gezien als de weergave van de werkelijkheid (de *mimetische* poëtica), in de andere vooral als de uitdrukking van het innerlijk van de auteur (de *expressieve* poëtica), terwijl in de derde door hem onderscheiden theorie de nadruk ligt op de relatie tussen het literaire werk en de lezer, in die zin dat het werk bepaalde effecten bij le-

zers teweeg moet brengen (de *pragmatische* poëtica). Tenslotte is er nog het soort theorieën waarin het literaire werk in de eerste plaats als een op zichzelf staand, autonoom geheel wordt gezien, los van zijn relaties met de buitenwereld, de lezer of het innerlijk van de auteur (Abrams noemt die poëtica's 'objectief'; hier ten lande spreekt men gewoonlijk van *autonomistische* poëtïca's). Abrams presenteert dit model overigens nadrukkelijk als een 'device', als een instrument voor de literatuurwetenschapper die hij is, om een basis te hebben voor hetgeen hij in *The Mirror and the Lamp* wil beschrijven. De vier coördinaten zijn volgens hem ook geen constanten. Binnen de mimetische poëtica kan het begrip 'werkelijkheid' op verschillende manieren worden ingevuld en zowel op een materialistische als op een idealistische werkelijkheidsopvatting betrekking hebben. Het is niet dat Abrams dit soort verschillen onbelangrijk vindt, maar zijn doel was een 'frame of reference' te vinden 'which avoids imposing its own philosophy, by utilizing those key distinctions which are already common to the largest possible number of theories to be compared'. De poging vast te stellen tot welke van de vier categoriën een bepaalde poëzieconceptie behoort, kan volgens hem dan ook niet meer zijn dan het begin van een meer adequate analyse van die poëtica. En hij voegt daar aan toe: 'It would be possible, of course, to devise more complex methods of analysis, which, even in a preliminary classification, would make more subtle distinctions. By multiplying differentiae, however, we sharpen our capacity to discriminate at the expense of both easy manageability and the ability to make broad initial generalizations'.

Zelfs met dit voorbehoud valt er nog wel het nodige op Abrams' classificatie-model af te dingen. Zo stelt hij dat elk van de vier poëtica's gedurende een bepaalde periode in de literatuurgeschiedenis dominant is geweest. De mimetische poëtica zou ruim tweeduizend jaar de boventoon hebben gevoerd: vanaf Plato tot aan de achttiende eeuw. In de achttiende eeuw domineerden volgens Abrams de pragmatische opvattingen, die eind achttiende, begin negentiende eeuw plaatsmaakten voor de expressieve poëtica. Deze ruimde op haar beurt het veld voor, opnieuw, een mimetische poëtica, die eind negentiende, begin twintigste eeuw dan door de gevreesde autonomistische poëtica werd afgelost. Natuurlijk blijft een poëtica, wanneer zij eenmaal is geïntroduceerd, in iedere periode aanwezig; het gaat hem om de dominantie van een bepaalde opvatting van het literaire werk in een bepaalde periode. Met andere woorden: een poëtica is bij hem nog steeds een 'periodeconcept', 'a regulative concept, a system of norms dominating a specific time, whose rise and eventual decline it would be possible to trace and which we can set clearly apart from the norms of the periods that precede and that follow it,' om nog eens de volledig uitgeschreven definitie te geven die Rene Wellek in 1963 in *Concepts of Criticism* gaf. Klassieken en Middeleeuwen zijn dan mi-

metisch, het Classicisme pragmatisch, de Romantiek expressief, het realisme/naturalisme vervolgens weer mimetisch, waarna - zo krijgt De Waard toch nog gelijk - het modernisme dan autonomistisch wordt genoemd.

Maar juist tegen die parallellen tekende Sötemann bezwaar aan. Hij neemt Abrams' vier poëtica's over, en hoewel ook hij aanvankelijk benamingen als ‘realistisch’, ‘classicistisch’, ‘romantisch’ en ‘symbolistisch’ gebruikt wanneer hij het over respectievelijk de mimetische, de pragmatische, de expressieve en de autonomistische poëtica's heeft, wijzen de resultaten van zijn onderzoek in een andere richting: de autonomistische poëtica strekt zich in zijn visie immers uit over een periode van ruim een eeuw en doorsnijdt dus de traditioneel onderscheiden literair-historische periodes van het realisme, het naturalisme, het symbolisme, het futurisme en het surrealisme. Bovendien vinden we volgens Sötemann in dezelfde periode een evenzeer dominante expressieve traditie. Wanneer men er ook nog het proza bij betrekt, kan moeilijk gezegd worden dat de mimetische poëtica de laatste anderhalve eeuw een ondergeschoven kindje van de literatuurgeschiedenis is geweest. De gedachte dat er sprake zou zijn van dominantie van één van de vier poëtica's laat hij dan ook varen. Wanneer we ervan uitgaan dat een poëtica een diachroon concept is in plaats van synchroon - en zijn onderzoek noopt hem dus om dat aan te nemen - dan kan periodisering niet op basis van poëtica's plaatsvinden. Het identificeren van bepaalde poëzieopvattingen als autonomistisch, mimetisch of expressief (over de pragmatische poëtica spreekt Sötemann niet of nauwelijks) staat dan los van het denken in termen van ‘normverandering’, van dominantie en macht, van een generatiewisseling en wat dies meer zij.

Kouwenaar en de autonomistische poëtica

Het poëticamodel was oorspronkelijk bedoeld als een instrument om de verschillende, individuele poëzieopvattingen van critici en dichters op een viertal noemers terug te brengen en ze zo onderling vergelijkbaar te maken. Toch is het eerste wat opvalt in de huidige discussie over poëzie dat de in het model voorgestelde begrippen door critici en dichters op een heel beperkte wijze worden ingevuld. Zo neemt De Waard - maar zij is beslist niet de enige - de poëtica van Gerrit Kouwenaar als uitgangspunt voor de autonomistische poëtica *tout court*, en dan ook nog eens: de poëtica zoals die op basis van bepaalde uitspraken die Kouwenaar eind jaren vijftig, begin jaren zestig in, vooral, interviews deed, en zoals die op basis van literair-wetenschappelijk onderzoek (onder andere door Sötemann en door Wiel Kusters, in diens in 1986 verschenen proefschrift *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*) zijn min of meer ‘vaste’ vorm heeft gekregen. Dat Kouwenaar

zelf ‘als poëzie-theoreticus’ verantwoordelijk is voor de situatie waarin de ‘onzuiveren’ door de ‘zuiveren’ genegeerd worden, zoals De Waard in haar artikel stelt, lijkt me gebaseerd op een misvatting. Zeker heeft Kouwenaar - al in de jaren veertig - beschouwende stukken geschreven, maar die verraden een grote invloed van de stukken die Constant Nieuwenhuijs al eerder publiceerde, gaan vooral over de maatschappelijke relevantie van poëzie (en kunst in het algemeen) en presenteren poëzie als één van de middelen om de wereld te veranderen - en dat zijn poëzieopvattingen die volgens het model van Sötemann eerder thuishoren bij de expressieve poëtica. Zijn opmerkingen over de ontoereikendheid van de taal, zowel in interviews als niet zelden in de gedichten zelf, over het ‘doodmaken’ van de werkelijkheid buiten het gedicht, zijn door hemzelf nooit als theorie gepresenteerd, maar door anderen als zodanig opgevat en zelfs als recept begrepen. Kouwenaar verzette zich in de inleiding van de recentelijk heruitgegeven bloemlezing *Vijf 5tigers* (1955) al tegen de gedachte dat het in zijn poëzie en in die van zijn bentgenoten om een theorie zou gaan: ‘Juist [...] omdat de experimentelen zelf nogal summier zijn met theoretische verklaringen en men daar blijkbaar naar snakt, gaat men over tot het bouwen van huizen op en-passant-uit-spraakjes en schuift hen aldus alle mogelijke bedoelingen in de schoenen, die nergens op berusten,’ schreef hij. Het vasthouden aan de uitspraken die Kouwenaar bijna veertig jaar geleden deed en het verabsoluteren van die uitspraken tot de invulling van de autonomistische poëtica hebben gemaakt dat men ten aanzien van zijn latere werk, verzameld in *Helder maar grijzer. Gedichten 1978-1996* (1998), tot de conclusie kwam dat Kouwenaar ‘opgeschoven’ zou zijn van een autonomistische naar wat met voorbijgaan aan de binnen het poëticamodel gebruikte termen steeds de ‘anekdotische’ poëtica wordt genoemd. Een dergelijke ‘verschuiving’ werd ook waargenomen in het werk van Hans Faverey - die nauwelijks iets over zijn werk heeft gezegd, maar die door - vooral - Rein Bloem op een bepaalde manier werd gelezen (Dirk van Bastelaere tekende in *Parmentier* al eerder bezwaar aan tegen deze monopolisering van het werk van Faverey door Bloem). Ten slotte zou ook in het werk van Rutger Kopland een ‘verschuiving’ zijn waar te nemen, maar dan in omgekeerde richting: van ‘anekdotisch’ naar autonomistisch.

Deze volledige identificatie van de autonomistische poëtica met de poëtica van Kouwenaar (meestal wordt de poëtica van Faverey daarbij ook genoemd, alsof Kouwenaar en Faverey identieke opvattingen over poëzie gehad zouden hebben) doet geen recht aan wat die poëtica binnen het model is. Wie desalniettemin aan die al te beperkte invulling vasthoudt, zal bijvoorbeeld, als hij goed leest, moeten toegeven dat ook in Kouwenaars latere poëzie zijn door anderen tot een heuse theorie verdichte taalopvattingen nog steeds een grote rol spelen, terwijl het omgekeerd - uitgaande van het

blijkbaar wat grotere ‘anekdotische’ gehalte van die latere poëzie - niet al te moeilijk is om ook in Kouwenaars vroege poëzie die ‘anekdotiek’ op te sporen. Daarmee wil ik niet ontkennen dat er zich in Kouwenaars werk veranderingen of zelfs verschuivingen hebben voorgedaan. Ontegenzeggelijk is de wereld die Kouwenaar in zijn gedichten beschrijft met de jaren steeds kleiner geworden. Grofweg gesproken: de dichter trekt zich steeds meer en steeds vaker terug in zijn eigen tuin waar hij voorheen de hele godganse wereld tegemoet trad - maar juist dat is in het licht van wat altijd over autonomistische poëzie wordt beweerd (de ‘wereld’, en met die ‘wereld’ ook ‘de dichter’, zouden uit het gedicht ‘verwijderd’ zijn) én in het licht van de veronderstelde ‘verschuiving’ naar een meer ‘anekdotische’ poëzie (waarin die ‘wereld’ en ‘dichter’ nu juist volop aanwezig zouden zijn) nogal ironisch te noemen.

Dat De Waard voor de beschrijving van de autonomistische poëtica vrijwel alleen de opvattingen van Kouwenaar aanhaalt, is haar overigens nauwelijks kwalijk te nemen. Er is in de poëziekritiek onmiskenbaar een tijdlang een aantal besprekers actief geweest wier poëzieopvattingen grotendeels in precies deze, zeg maar: ‘kouwenaariaanse’ (bij uitbreiding: ‘kouwenariaanse/favereyaanse’) termen tot uitdrukking werd gebracht, zodat die beperkte invulling van het autonomiebegrip zo langzamerhand tot de *common sense* van de poëziekritiek behoort. Tegelijkertijd werd dat autonomiebegrip voortdurend ingezet in een discussie over wat poëzie is of zou moeten zijn, een discussie waarin niet zelden de poëtica vóór de poëzie werd geschoven die ermee beschreven moest worden (ook hier kan het werk van Kouwenaar als voorbeeld dienen), en waarin dat autonomiebegrip deel was van een als reëel ervaren tegenstelling. Toch is ten opzichte van de vooronderstellingen en de bedoelingen van het poëticamodel waaraan dat autonomiebegrip werd ontleend de bij Kouwenaar, Faverey en nog een hele reeks andere dichters voorkomende variant maar één van de mogelijke invullingen van de autonomistische poëtica.

Het probleem van een pragmatische poëtica

Ik heb hiervoor al gesteld dat een meer historiserende benadering van de binnen de huidige poëziediscussie gebruikte termen die termen in een juister perspectief zou kunnen plaatsen. Maar ook dat men die aldus begrepen termen daarom nog niet kritiekloos hoeft te aanvaarden. Als je namelijk teruggaat naar de basis van het model en kijkt naar wat Abrams (Sötemann neemt dit over) beschouwt als de noodzakelijke of voldoende voorwaarden om een bepaalde poëzieopvatting tot één van de vier onderscheiden poëtica's te rekenen, ontdek je dat het daarbij steeds gaat om de omschrijving van de

aard van poëzie (een poëtica bestaat gewoonlijk naast opvattingen over de aard verder nog uit opvattingen over het ontstaan, de functie of het doel, en de middelen van poëzie). Die aard is in feite het antwoord op de vraag wat poëzie is - en daar beginnen dan meteen de problemen.

Abrams stelt dat dichters en critici gewoonlijk metaforen gebruiken om die aard te omschrijven. ‘Any area for investigation, so long as it lacks prior concepts to give it structure and an express terminology with which it can be managed, appears to the inquiring mind inchoate,’ schrijft hij; ‘Our usual recourse is, more or less deliberately, to cast about for objects which offer parallels to dimly sensed aspects of the new situation, to use the better known to elucidate the less known, to discuss the intangible in terms of the tangible’. Binnen mimetische poëtica's wordt de aard omschreven met de metafoor van de spiegel. De zinsnede ‘art is like a mirror’ dient om aan te geven dat het kunstwerk de werkelijkheid imiteert. In expressieve poëtica's, aldus Abrams, is de centrale metafoor die van de lamp of soms de fontein, om aan te geven dat het kunstwerk de uitdrukking of projectie is van hetgeen in de kunstenaar leeft. Over autonomistische poëtica's heeft Abrams zich niet of nauwelijks uitgelaten (zijn studie heeft vooral de verschuiving van mimetische naar expressieve opvattingen tot onderwerp), maar op grond van het onderzoek dat Sötemann, Van den Akker en anderen naar deze poëtica's hebben gedaan, kan men hier ook een centrale metafoor onderscheiden. Sommige dichters spreken over het gedicht als ‘pseudo-persoon’, anderen over het gedicht als een ‘organisme’, als een ‘ding’ of als een ‘gewas’.

Daarmee heb ik over de pragmatische poëtica's nog niets gezegd, en dat is dan ook de poëtica waarbij zich problemen voordoen. De centrale metafoor van de door Abrams pragmatisch genoemde poëtica is namelijk óók die van de spiegel. Als de in die metafoor uitgedrukte omschrijving van de aard van poëzie de voorwaarde is om een poëzieopvatting bij deze of gene poëtica in te delen, dan is de door Abrams pragmatisch genoemde poëtica eigenlijk een mimetische poëtica - zij het een mimetische poëtica waarin het kunstwerk, het gedicht, in de eerste plaats wordt gezien ‘as a means to an end, an instrument for getting something done’. Met andere woorden: het criterium aan de hand waarvan deze pragmatische poëtica wordt onderscheiden, is opeens niet langer de daarin omschreven aard van poëzie, maar de functie of het doel. Of, anders gezegd: waar in mimetische, expressieve en autonomistische poëtica's de functie of het doel van poëzie afgeleid wordt uit de omschrijving van de aard van poëzie, wordt in de pragmatische poëtica de aard uit de functie of het doel afgeleid.

Waarom worden de poëzieopvattingen uit het Classicisme in het, immers bij Abrams nog periodegebonden model apart onderscheiden van de mime-

tische poëtica's, ondanks het feit dat in beide poëtica's de aard van poëzie met de metafoor van de spiegel wordt omschreven? Dat heeft alles te maken met de veranderde betekenis van het begrip ‘poëtica’ zelf. In de tijd van Plato tot aan de achttiende eeuw werd - grofweg gesproken - een poëtica opgevat als een verzameling regels en principes die een dichter bij wijze van spreken alleen maar correct hoefde toe te passen om poëzie te produceren. Een poëtica was zoiets als een leerboek, diende een *kennisdoel*. Dat hield direct verband met de werkelijkheidsopvatting en met ideeën over de wijze waarop een mens de werkelijkheid waarnam. Tot de achttiende eeuw werd - opnieuw: grofweg gesproken - de menselijke geest beschouwd als een *tabula rasa* waarop de indrukken van buiten zichzelf manifesteerden. De menselijke geest was passief en receptief; de werkelijkheid berustte in een vooraf gegeven, als onaantastbaar en objectief beschouwde, zeg maar: van God afkomstige orde. Als literatuur die als objectief beschouwde werkelijkheid moest afbeelden, kun je dus eenvoudig regels opstellen waaraan een dichter zich moest houden om die gewenste werkelijkheid te reproduceren.

Juist in de achttiende eeuw (de tijd van het Classicisme) kwam die werkelijkheid onder druk te staan. Er groeide het besef dat, wanneer een mens de werkelijkheid waarneemt, hij tegelijkertijd zelf aan het beeld van die werkelijkheid bijdraagt. De geest speelt nu met andere woorden een actieve rol bij de perceptie, en de werkelijkheid was niet langer objectief, maar het resultaat van een wisselwerking tussen subject en object. Het was díe werkelijkheid die de dichter in zijn gedichten tot uitdrukking moest brengen, zo vonden de Romantici die deze opvatting waren toegedaan. Het impliceerde dus een andere opvatting over wat literatuur was of dan toch diende te zijn. Vanuit dit perspectief bezien laat het Classiscisme (Abrams' pragmatische poëtica) zich begrijpen als een poging om dat wat altijd het geval was geweest - kunst beeldde een als objectief gedachte werkelijkheid af - als norm op te leggen. De poëtica van het Classicisme was dus naar inhoud inderdaad geen andere dan die uit de tijd daarvoor, maar door het bestaan van een concurrerende werkelijkheidsopvatting (en een daarmee corresponderende andere opvatting over literatuur) veranderde het karakter van de poëtica zelf: het was niet langer een theorie die kennis verschafte over wat literatuur was in een wereld die nu eenmaal was wat zij was, maar - net als de poëtica van de Romantici - een theorie met een *handelingsdoel* geworden: literatuur moest een *bepaalde* werkelijkheid afbeelden, ook al was het dan de werkelijkheid die voorheen als vanzelfsprekend en objectief werd beschouwd. Binnen het Classicisme moest literatuur blijven wat het altijd was geweest (uiteraard omdat de gedachte dat de werkelijkheid eventueel níet objectief en van God gegeven zou zijn, ongewenst was, of erger). Je zou ook kunnen zeggen: het Classicisme was conservatief; de Romantiek daartegenover progressief.

Voor het model heeft dat in de eerste plaats tot gevolg dat het door Sötemann veronderstelde diachrone karakter van een poëtica wat herzien moet worden. Het model beschrijft alleen de poëtica's met een handelingsdoel, historisch gesproken: de opvattingen over literatuur vanaf de achttiende eeuw tot heden. Binnen dat model, nog steeds uitgaande van de omschrijving van de aard als beslissingscriterium, blijven er bovendien dan maar drie poëtica's over (en het is ook opvallend dat noch Sötemann noch iemand anders er ooit in geslaagd is om een 'moderne' vertegenwoordiger te vinden van de pragmatische poëtica). Bovenstaande maakt echter ook duidelijk dat het bij de omschrijving van de aard van poëzie blijkbaar steeds gaat om de vraag wélke werkelijkheid in poëzie afgebeeld moet worden. Ook voor de romantische dichter is het gedicht de afbeelding van een (bepaalde) werkelijkheid. Voor die dichter bestond er tussen subject en object een continuüm; subject en object vormden een hogere eenheid en het was nu juist aan de dichter voorbehouden (een bijzonder mens, 'legislator of the world' zoals Shelley meende, halfgod, zoals anderen dachten) om die eenheid, niet zozeer te zien, maar te schouwen en haar vervolgens in zijn gedichten af te beelden.

Als het terminologisch niet zo verwarrend was, zou je kunnen zeggen dat in feite alle poëzie mimetisch is (hetgeen trouwens het uitgangspunt is van Erich Auerbachs in 1946 verschenen *Mimesis*), dat er geen enkele dichter te vinden is die niet van mening is dat zijn gedichten zijn visie op de werkelijkheid afbeelden. Dat geldt ook voor de dichters die in termen van het poëticamodel autonomistisch genoemd worden. Waar er voor de romantische dichter (de expressieve poëtica) tussen subject en object nog een continuüm bestond, een hogere eenheid die in het gedicht kon worden afgebeeld, daar is voor de autonomistische dichter de relatie tussen subject en object discontinu. Elke bestaande voorstelling van de werkelijkheid - of die nu religieus, wetenschappelijk of nog weer anders van aard is - schiet uiteindelijk tekort tegenover de ervaring van de werkelijkheid. Je zou ook kunnen zeggen: alle 'Grote Verhalen' hebben hun aanspraak op absolute geldigheid verloren - waarmee de werkelijkheidsopvatting van de autonomisten gelijk komt te staan met de omschrijving die bijvoorbeeld Lyotard van het postmodernisme geeft. Het is die afwezigheid van absolute zekerheden die op de één of andere wijze - dat wil zeggen: op nogal wat verschillende manieren - in het gedicht wordt afgebeeld, tot uitdrukking wordt gebracht, verwoord.

Verschillende reacties op het verdwijnen van Grote Verhalen

Als je de drie overgebleven poëtica's zo invult, moet je eigenlijk zeggen dat vrijwel alle naoorlogse Nederlandse poëzie autonomistisch is. Maar dat is

dus alleen het geval wanneer je je houdt aan de vooronderstellingen en bedoelingen van het poëticamodel en de omschrijving van de aard van poëzie als de noodzakelijke voorwaarde beschouwt om een bepaalde poëzieopvatting tot de ene of de andere poëtica te rekenen. Het is natuurlijk níet het geval als je de (ten opzichte van het model te beperkte) invulling uit de huidige discussie als uitgangspunt neemt. Het is een toevoeging die me noodzakelijk lijkt, daar ik zelf bij zowel De Waard als bij Schouten en - zij het meer impliciet - bij Gerbrandy (ik weet alles van 'Faverey, Faverey, Faverey' immers) steeds en altijd terloops wordt geëtiketteerd als een criticus die koste wat het kost aan die beperkte invulling van de autonomistische poëtica vast zou houden - iets waarop ik, net als de door De Waard in die zin geïdentificeerde Gerbrandy, zou kunnen antwoorden dat men mijn verzamelde recensies dan maar eens door moet nemen om te zien dat het mij om iets totaal anders gaat. In ieder geval niet om een poging via een achterdeur het in mijn ogen altijd veel te beperkt omschreven autonomiebegrip alsnog tot meest dominante richting in de huidige poëzie te verklaren of als zodanig te handhaven, zoals De Waard suggereert naar aanleiding van 'een lang en venijnig stuk' - dat viel mee: een kleine 1400 woorden - dat ik ooit over de poëzie van Anna Enquist in *De Groene Amsterdammer* schreef, een stuk vol 'frustratie die de autonomisten wel moet bezielen, gezien het voor hen steeds ongunstiger wordende tijdsgewricht,' zo meende zij.

Als ik op basis van de werkelijkheidsopvatting stel dat de meeste naoorlogse poëzie, gezien de wijze waarop volgens het model poëtica's van elkaar onderscheiden worden, voor het grootste deel autonomistisch genoemd kan worden (al heb je natuurlijk nog de dichters uit de protestants-christelijke hoek, maar die hebben hun eigen circuit - uitgever, tijdschrift - en zijn voor het overgrote deel - dichters als Lenze L. Bouwers, Anton Ent, Koos Geerds en nog enkele anderen niet te na gesproken - althans voorlopig, uit het 'officiële' poëzieklimaat 'weggeschreven'), dan is het hoogstens om te laten zien dat het poëticamodel ons ten aanzien van de huidige stand van zaken in de poëzie nauwelijks verder helpt. In ieder geval kan de als reëel ervaren tegenstelling, ondanks de gebruikte terminologie, niet beschreven worden als een verschil in poëtica, zoals zij ook niet beschreven kan worden in termen van de meer 'klassieke' normverandering. Er is na Vijftig geen rigoureuze omslag in werkelijkheidsopvatting meer geweest; er zijn alleen maar verschillende reacties te bespeuren op het verdwijnen van die 'Grote Verhalen'.

Zonder al te veel in details te willen treden zou je kunnen zeggen dat de centrale vraag is of de afwezigheid van een als absoluut beleefde werkelijkheidsopvatting nog als een probleem wordt ervaren (met andere woorden: of de dichter zich in het volle besef van de afwezigheid toch nog blijft richten op een 'echte', een absolute, maar ook dan steeds principieel onkenbare werke-

lijkheid), of gewoonweg wordt aanvaard, eventueel als een bevrijding wordt ervaren. Of als je bereid bent die werkelijkheidsopvatting postmodernistisch te noemen (in de Europese zin, niet in de Amerikaanse zin, waarop Fokkema zich voornamelijk baseert): het gaat erom of je de postmoderniteit opvat als 'a strategy of conceptual interrogation towards objective reality (an "incredulity toward metanarratives")', dan wel als 'an ontological declaration of the state of objective reality ("the dissolution of metanarratives")', zoals Timothy Bewes het omschreef in *Cynicism and Postmodernity*. In dat laatste geval is de postmoderniteit (die voor Bewes samenvalt met de eerste, zeg maar Franse opvatting) 'transformed from a series of critical proposals into the latest manifestation of Spirit (Geist), of historical progress'.

Dat lijkt me de werkelijke achtergrond van die telkens onder andere termen, en de laatste jaren dus vooral als die tussen autonomistische en anekdotische poëzie geformuleerde tegenstelling. 'Experimenteel' versus 'traditioneel' bijvoorbeeld, was zo bezien een controverse tussen enerzijds dichters die zich in het volle besef van de onmogelijkheid van enige absolute werkelijkheid desalniettemin bleven richten op wat één van hen omschreef als 'de ruimte van het volledige leven', op de 'experience', de ervaring die zich door geen taal, geen filosofie, geen mythe of religie liet inperken; en anderzijds dichters die zich als reactie op de ontoereikendheid van alle Grote Verhalen terugtrokken in een persoonlijke wereld, door de experimentelen aangeduid als een wereld van 'het klein geluk' en door hen met de slogan 'klein geluk is geen geluk' naar de schroothoop verwezen. Datzelfde laat zich zeggen over de tegenstelling 'zuiver' / 'onzuiver' - nogmaals: níet wanneer je kijkt naar de wijze waarop Sötemann die termen invulde, maar als je uitgaat van de betekenis die er later aan gegeven is. De door Fokkema voorgestelde en door De Waard gretig overgenomen tegenstelling 'modernistisch'/'postmodernistisch' dreigt ons dan echter onmiddellijk weer aan de voet van de toren van Babel te brengen, omdat Fokkema 'postmodernisme' opvat als 'an ontological declaration of the state of objective reality', als de ontbinding van de metaverhalen, niet als ongeloof aan die metaverhalen, zoals Bewes en de Franse postmoderne denkers het zien: als een kritische strategie om elke werkelijkheid blijvend in vraag te stellen, dat wil zeggen: ook de opvatting dat de metaverhalen volledig verdwenen zouden zijn. Fokkema labelt deze laatste - ik zeg nu maar: Franse - invulling van het postmodernismebegrip als 'modernistisch'; De Waard stelt het vervolgens gelijk met 'autonomistisch' en 'zuiver': Babel ten voeten uit. Daar kan men vervolgens lang over bekvechten, wat overigens niet per se zinloos is (zoals Gerbrandy in zijn artikel stelt): de begrippen worden in de discussie gebruikt en voor die discussie en voor een beter begrip van hetgeen daarin aan de orde is, lijkt het me belangrijk om te weten wat er met de termen en begrippen wordt bedoeld.

Taalgericht of neoromantisch

Als je bij deze tegenstelling dichters wilt zoeken, vind je aan de ene kant, om niet te zeggen: aan het ene uiterste, inderdaad de meer ‘taalgerichte’ dichters (de term komt uit een artikel dat Tom van Deel schreef in het onder redactie van G.J. van Bork en N. Laan in 1986 verschenen *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*), en aan de andere kant de (door Van Deel zo omschreven) ‘neoromantische’ poëzie - zeg maar, om het eenvoudig te houden: Kouwenaar en Komrij. Dat de eerste, nu weer in termen van het poëticamodel, autonomistisch, is hoeft geen betoog; dat de tweede dat óók is, wekt vermoedelijk nog steeds verbazing. Ogenschijnlijk schrijft Komrij immers romantische poëzie van de oude stempel en de suggestie dat het hier om een restauratieve tendens ging, werd nog eens extra versterkt toen hij zijn bloemlezing *Duizend en enige gedichten uit de negentiende en twintigste eeuw* publiceerde - een bloemlezing die nadrukkelijk aansluiting leek te zoeken bij de Romantiek, met verwaarlozing van veel belangrijk geachte moderne, avant-gardistische poëzie. Maar voor Komrij is een gedicht een tekst die niets met (enige voorstelling van) de werkelijkheid te maken heeft. *Alles onecht*, zo noemde hij een bloemlezing uit zijn eigen werk dan ook onomwonden, en in een inleiding over de ontdekking van zijn eigen dichterschap schreef hij: ‘Gedichten hadden hun eigen flora en fauna. Ze hadden met de natuur niets van doen. Ze moesten de natuur vermoorden. Maar dan moest je ook het gedicht weer vernietigen, anders zou het deel blijven uitmaken van de werkelijkheid en zelf natuur worden. Wie wilde ontsnappen mocht geen sporen nalaten.’ Het zijn zinnen die naadloos lijken aan te sluiten bij wat altijd over de poëzieopvatting van taalgerichte dichters wordt beweerd, al is er dus dat ene belangrijke verschil.

Voor taalgerichte dichters is poëzie nog steeds wel gericht op het bereiken van de ervaringswerkelijkheid, van de door geen taal, geen filosofie, geen religie ingeperkte ‘ruimte van het volledig leven’. Ieder gedicht is hier zowel uitdrukking van het verlangen naar die werkelijkheid als van de onmogelijkheid die werkelijkheid binnen het gedicht te halen. In die zin is bijvoorbeeld Kouwenaars poëzie - ondanks zijn verzekering dat hij ‘zo aards als een kakkende hond’ en maar ‘een eenvoudige heiden’ is - nog steeds in zekere zin transcendent. Hugo Friedrich spreekt in dit verband over ‘leere Transzendenz’. Het ‘nicht mehr gläubig, philosophisch, mythisch zu füllende Unbekannte [je zou dat kunnen opvatten als een “definitie” van Luceberts “ruimte van het volledige leven”] ist [...] Pol einer Spannung, die, weil der Pol leer ist, zurückschlägt auf die Realität,’ schrijft hij, en vervolgt: ‘Da diese in ihrer Unzulänglichkeit gegenüber der - wenn auch leeren - Transzendenz erfahren ist, wird die Leidenschaft zur Transzendenz eine ziellose Zerstörung der

Realität. Diese zerstörte Realität bildet nun das chaotische Zeichen für die Unzulänglichkeit des Realen überhaupt wie auch für die Unerreichbarkeit des "Unbekannten".' Komrij lijkt veeleer een dichter te zijn die het zoeken naar een dergelijke werkelijkheid, de 'hartstocht voor het transcendente', heeft opgegeven en onomwonden stelt dat het gedicht maar een kunstding is, onecht, een speeltje voor taalgoochelaars, en de poëzie zelf, de hele literatuur, een speeltuin - iets wat bijvoorbeeld ook de vroege, 'ironische' Rawie kenmerkte voordat hij zijn sonnetten zelf serieus begon te nemen en een lichtelijk ridicule, oubollige verzenbakker werd. Literatuur, poëzie, draagt niet langer bij aan ons beeld van de werkelijkheid, is louter intellectueel vermaak geworden, behalve in landen met totalitaire regimes misschien, waar althans de leiders in literatuur nog wel eens een staatsgevaarlijke activiteit willen zien.

Ik presenteer deze beide reacties op de als postmodern te omschrijven werkelijkheidsopvatting hier nadrukkelijk als - zelfs enigszins extreme - voorbeelden (voordat je het weet, wek je weer de suggestie in te stemmen met de tegenstelling 'autonomistisch'-'anekdotisch'). Er zit van alles tussenin, en er is 'taalgerichte' poëzie die eerder aansluit bij de gedachte dat het einde van de metaverhalen de objectieve werkelijkheid is, dan dat ze als kritische bevraging van werkelijkheidsvoorstellingen kan gelden, bijvoorbeeld het werk van b. zwaal. Ook de laatste bundels van Beurskens lijken me daar meer en meer onder te vallen (al is de algemene opvatting dat Beurskens in zijn latere werk niet langer 'taalgericht' zou zijn). Omgekeerd is er werk dat oppervlakkig beschouwd niets gemeen heeft met dat van de 'taalgerichte' dichters terwijl het zich desalniettemin op het bevragen van elke werkelijkheidsvoorstelling blijft richten, bijvoorbeeld de poëzie van Arjen Duinker. Hoewel zijn poëzie nergens de indruk wekt dat zij gerelateerd zou kunnen worden aan een aantal van de cliché's die met de in kouwenariaanse/favereyaanse zin ingevulde poëtica verbonden zijn ('witte poëzie', dunne, graatmagere, benige, kale, harde poëzie waarin het zwijgen 'getoonzet' wordt), schrijft ook Duinker: 'Ik zwijg over de werkelijkheid'. De werkelijkheid als werkelijkheid en niets anders dan dat is in zijn werk gewoonlijk een 'droom', een 'wonderlijke mist van duidelijkheid', een verlangen 'zonder omwegen' eenvoudigweg te zijn. Maar waar Kouwenaar vanuit in principe datzelfde verlangen een poëzie vol 'moord' en 'doodslag' schrijft, waarin het woord wordt 'gekeeld' en van alle maken doodmaken het volmaakste wordt genoemd, daar schrijft Duinker een poëzie waarin zelfs een steen het op een bloeien zet. Zijn werk staat in ieder geval nog steeds ver af van een opvatting waarin op grond van de gedachte dat het 'einde van de Grote Verhalen' daar is, het zoeken naar het uitdrukken of afbeelden van werkelijkheid is opgegeven, waarin het postmodernisme als sluitstuk van een volgens normverandering

begrepen geschiedenis wordt gezien, en men het soms ook letterlijk over ‘het einde van de geschiedenis’ héέft.

Poëzie als vrijblijvend intellectueel vermaak

In ieder geval is het niet moeilijk om de criticus Schouten te zien als iemand die heilig gelooft in de ontbinding van de metaverhalen, iemand die op grond daarvan meent dat in de poëzie alles mogelijk is of toch ten minste zou moeten zijn en dat er in de poëzie ook geen enkele tegenstelling meer bestaat. Iemand die de Franse invulling van het postmodernismebegrip is toegedaan (zoals in de Vlaamse poëzie het geval is, waar bijvoorbeeld dichters als Hertmans, Van Bastelaere en Spinoy als postmodernisten te boek staan, terwijl ze in de Nederlandse poëziekritiek meestal, totaal onbegrepen, worden neergezet als ‘autonomisten’ in de beperkte zin van het woord) stelt bij Schoutens houding onmiddellijk de vraag waarop hij zich voor die opvatting dan baseert. Dat deed bijvoorbeeld Marc Kregting in *Poëziekrant* 1999/3. Hij kwam onder meer tot de slotsom dat er achter Schoutens schijnbare ‘*anything goes*’ wel degelijk keuzes schuilgaan, dat er voor Schouten blijkbaar nog heel wat poëzie is, die ondanks dat alles geoorloofd is, niet schijnt te kunnen. De doorgaans als wat meer ontoegankelijk beschouwde poëzie wordt door Schouten vaak negatief besproken en dan onmiddellijk geïdentificeerd als een poging om een in zijn ogen achterhaalde poëzieopvatting nog eens uit te venten. In andere gevallen - zoals bijvoorbeeld bij het werk van Oosterhoff - bespreekt hij dat nu toch niet onmiddellijk als toegankelijk te omschrijven werk in neutraliserende termen, met voorbijgaan aan wat de wonderlijke taalexercities van Oosterhoff allemaal impliceren of kunnen impliceren. In nog weer andere gevallen bespreekt hij het totaal niet. Hij doet dat overigens niet alleen met als ontoegankelijk beschouwde poëzie, maar met alle poëzie die zichzelf, in zijn ogen, te serieus neemt. Voor dat soort oordelen wenst Schouten zich niet te legitimeren, en een ieder die hem om legitimering vraagt - hij doet zijn uitspraken immers niet in de *Kennemer Bode* of een ander plaatselijk sufferdje, maar in een binnen het literaire veld als gezaghebbend beschouwde boekenbijlage - is weer zo'n vervelende autonomist die een oud lijk wil reanimeren. Zo werden Kregting - door de altijd zorgvuldige Schouten overigens voor de gelegenheid Kregtin *k* gedoopt - samen overigens met mijzelf (*‘ink’ incorperated*, zal hij gedacht hebben) in het hier al aangehaalde *Vrij Nederland*-artikel opgevoerd als ‘bastaardzonen’ van een hele generatie ‘autonomistische’ besprekers, die nog steeds ‘onwrikbaar hun stalen autonomistische poëtica uitmendelen’, hetgeen neerkwam op ‘vaag gemurmureer aan de randen van het rijk’. Het is een beeldspraak die, behalve misschien een toch wat ongezonde

belangstelling voor ‘raszuiverheid’, duidelijk maakt hoe Schouten zichzelf ziet: als de zelfgekroonde keizer van de poëziekritiek, als lid van het Centraal Comité van een centraal geleide poëzie - en de poëziekritiek in *Vrij Nederland* heeft inderdaad al jaren alle trekken van de *Pravda*. Het heilig geloof in de ontbinding van de metaverhalen leidt hier tot de grove misvatting dat men dus volledig soeverein is, dat het voldoende is om het eigen oordeel als ‘maar subjectief’ te presenteren, terwijl die subjectiviteit door de plek waar zij aan de oppervlakte komt - nogmaals: een als gezaghebbend te boek staande boekenbijlage - nooit ideologisch neutraal is. Wie Schoutens kritieken leest, waant zich op de meest recente Republikeinse conventie in de Verenigde Staten, waar men een generaal kon horen beweren dat met de Val van de Muur nu eindelijk alle ideologieën overwonnen waren - wat een poging was om te verdoezelen dat het Amerikaanse kapitalisme zelf een ideologie ís, een bepaalde opvatting van de werkelijkheid waarop men heel goed kritiek kan hebben zonder onmiddellijk voor fascist of communist uitgemaakt te worden. Toch is dat precies wat Schouten doet: wie kritiek heeft op zijn als objectieve werkelijkheid voorgestelde opvatting dat alle metaverhalen ontbonden zijn, is onmiddellijk een autonomist.

‘Poëziekritiek is, dacht ik, bedoeld om de lezer te informeren en hem een indruk te geven van de kwaliteit van het besproken werk,’ schrijft Piet Gerbrandy in zijn reactie op De Waards artikel. ‘Natuurlijk heeft iedere criticus zijn voorkeuren, hoezeer hij die ook probeert te overwinnen. Is het dan zo erg als de lezer verschillende visies krijgt voorgeschoteld?’ Dat is natuurlijk aardig geprobeerd, dat beroep op het welzijn van de lezer, maar het is een wat merkwaardige uitspraak in een artikel dat er voor het overige geheel op gericht is om te ontkennen dat Gerbrandy zelf ook maar ergens bij hoort, zelfs dat hij ook maar een visie zou hebben. Dat hij wil ontsnappen aan het etiket ‘autonomist’ dat hem door De Waard wordt opgeplakt, is gezien de beperkte invulling die zij aan dat begrip geeft begrijpelijk en terecht (maar, om daar nog eens op terug te komen, níet als het om het volgens de vooronderstellingen van het poëticamodel ingevulde autonomiebegrip gaat). Maar vervolgens stellen dat je gelooft zelf geen enkele poëtica te hebben, tot geen enkele richting te behoren, is een poging jezelf als onbevangen en visieloos voor te stellen, of althans: de eigen, ook nu weer als hoogstpersoonlijk voorgestelde visie, aan elke discussie over poëzie te onttrekken op een plek die voor het beeld van de poëzie toch als belangrijk beschouwd moet worden (een dichter heeft nauwelijks iets aan een positieve bespreking in een provinciale krant als hij in de landelijke dag- en weekbladen wordt afgeslacht). Juist daarmee is geen enkele lezer gediend, lijkt me toch.

En het is ook niet waar. Natuurlijk heeft Gerbrandy een poëtica, zijn ‘voorkeuren’ zoals hij dat noemt. Uit wat hij afwijst en wat hij prijst, en vooral

ook: de argumenten die hij gebruikt om zijn oordelen te staven, verraden een poëzieopvatting. Die verhindert hem uiteraard niet om nieuwsgierig te zijn naar de oordelen van anderen, zoals hij schrijft, maar met de anderen die hij in zijn artikel de revue laat passeren (Fens, Schouten, Middag, Doorman, Van den Berg, De Vos, De Boer) blijkt hij het eigenlijk nooit helemaal eens te zijn - met sommigen niet, merkwaardig genoeg, omdat zij onvoldoende persoonlijkheid zouden hebben 'om een duidelijke visie uit te dragen'. Gerbrandy is te lui of te laf om zijn eigen poëzieopvatting te expliciteren. Anderen moeten dat maar doen, zo zegt hij nadat hij een lijstje met uiteenlopende dichters van zijn voorkeur heeft gegeven. Maar wee je gebeente als je dat dan vervolgens ook zou doen; Gerbrandy trekt zich dan onmiddellijk terug achter zijn martiale snor en begint te schimpen. Zo stelt ook hij zich, op een belangwekkende plek en onder het mom van 'maar' persoonlijke keuzes, in wezen soeverein op.

Op die manier wordt de poëzie voortdurend geneutraliseerd en voorgesteld als een vrij veld waarin iedereen zijn zegje mag doen, zolang men zich maar houdt aan het gebod dat men zijn eigen opvattingen niet al te serieus neemt of die van anderen op hun merites wenst te beschouwen. Doe je dat laatste wel, dan moet je vaststellen dat zowel Schouten als Gerbrandy uiteindelijk de gedachte aanhangen dat 'het einde van de Grote Verhalen' een objectieve werkelijkheid is. Een dichter wordt zo iemand die wat intellectueel vermaak biedt in de marge van een werkelijkheid die elders wordt 'gemaakt' (de opvatting van Komrij, die gezien dit tamelijk dominante standpunt in de Nederlandse literatuur van dit moment, volkomen terecht dichter des vaderlands is geworden). Hij of zij is niet langer iemand die met poëzie een bijdrage levert aan een visie op de werkelijkheid. Poëzie doet niet terzake in deze wereld, zo stellen Gerbrandy en Schouten impliciet, en wie afgaat op verkoopcijfers en dát het belangrijkste argument vindt om iets wel of niet van waarde te achten, die geeft hen gelijk. Mij is de houding van De Waard dan duizendmaal liever, ook al vind ik haar artikel onzorgvuldig en sta ik in velerlei opzichten lijnrecht tegenover haar visie op poëzie en haar, in haar eigen gedichten voortdurend uitgedrukte werkelijkheidsopvatting. Over de mij wat al te veel in haar poëzie brullende Enquist - 'de wanhoop staat met windkracht tien in mijn rug' - zullen we nooit tot een vergelijk komen, al was het maar omdat De Waard meent dat Enquist veel talent heeft.

Literatuur

M.H. Abrams, *The Minor and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London/Oxford/New York, 1953

Dirk van Bastelaere, 'De making van een Faverey', deel I, II en III. In, respectievelijk *Parmentier* jrg. 8, nr. 1, nr. 2/3 en nr. 4.

Timothy Bewes, *Cynicism and Postmodemity*. London/New York, 1997.

Pierre Bourdieu, *De regels van de kunst*. Vert. Rokus Hofstede. Amsterdam, 1994 (oorspr. Parijs, 1992).

Tom van Deel, 'De poëzie van zeventig en tachtig'. In: G.J. van Bork en N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*. Groningen, 1986.

Ron Elshout, ‘Een bont gezelschap. Over postmodernisme en poëzie’. In: *BZZLLETIN* 241-242.
R.L.K. Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. Amsterdam, 1999.
Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. München, 1956.
Piet Gerbrandy, ‘De tijd der eenzijdige bewegingen heeft nooit bestaan’. In: *De Revisor* 1999/6.
Marc Kregting, ‘De titel is het bewijs. Rob Schouten en de beeldvorming rond recente poëzie’. In *Poëziekrant* 1999/3.

Poëzie als kritische strategie

Rob Schouten, *Hoe laat is het aan den tijd*. Amsterdam, 1998;
‘Poëtenstrijd? Welnee!’. In: *Vrij Nederland*, 18-12-1999.

Bourdieu stelt in *De regels van de kunst* dat er bij de poging om de ‘met polemische aantijgingen en verwoestende anathema's’ beladen ismen weer te herleiden tot hun historische context, sprake is van een ‘dubbele historise-

ring'. Hij bedoelt daarmee dat bijvoorbeeld hetgeen ik hier ten aanzien van het in de huidige discussie gebruikte autonomiebegrip heb gedaan - het herleiden tot de vooronderstellingen van het model waaruit het afkomstig is - zelf niet zonder vooronderstellingen is, zijn eigen historische context heeft. Dat is de context waarbinnen ik tussen de twee reacties op het veronderstelde 'einde van de metaverhalen' onverwijld kies voor het ongeloof, niet voor de ontbinding. Mij gaat het om een poëzieopvatting waarbinnen poëzie, op welke wijze dan ook ('taalgericht', 'anekdotisch' of wat dies meer zij), als een kritische strategie beschouwd kan worden om elke werkelijkheidsvoorstelling blijvend te bevragen, een poëzie die haar hartstocht voor het transcendente niet heeft prijsgegeven, ook al kan zij voor dat verlangen geen duidelijke invulling meer vinden. Het is een poëzieopvatting die ook en vooral de cynische werkelijkheidsvoorstelling bevraagt die meent dat elke werkelijkheidsvoorstelling relatief is. Op objectiviteit maakt zij dan ook geen enkele aanspraak. De door De Waard verlangde objectiviteit levert op zijn hoogst een poëticamodel op waarmee men vrijwel niets kan beschrijven van hetgeen nu juist de poëzie interessant maakt.

A.L. Sötemann, *Over poëtica en poëzie*. Een bundel beschouwingen samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Groningen, 1985.
Elly de Waard, 'De tijd der eenzijdige bezegingen is voorbij'. In: *De Revisor* 1999/5.
Rene Wellek, *Concepts of Criticism*. New Haven, 1963.

Marc Reugebrink (1960) is dichter, schrijver en essayist. Hij publiceerde de dichtbundels Komgrond *(1988) en* wade *(1991). In 1998 verscheen de roman* Wild vlees.

Ron Elshout
Een subliem tekort
Over de poëzie van Stefan Hertmans

> *het meest heldere, dat wat zich in elk ogenblik*
> *moeiteloos in zijn tegendeel kon keren*
> Stefan Hertmans, *Goya als hond*

Gerrit Komrij suggereerde ooit in zijn Verwey-lezing, ‘Zeg nooit dat een gedicht je esthetisch iets doet. Dat is taal voor bij de kapper of de manicure’. In weerwil van dit advies van Komrij las ik *Goya als hond* van Stefan Hertmans. Hertmans' gedichten ontroeren mij vaak in hoge mate en ik vind ze mooi. In de woorden van Rutger Kopland: ‘Mooi, maar dat is het woord niet.’ Bij mijn kapper ligt uitsluitend de leesmap en bij de manicure kom ik niet. Daarmee is het aantal gesprekspartners met wie ik van gedachten had willen wisselen over ‘het mechaniek van de ontroering ‘(Kopland) bij het lezen van Hertmans' gedichten ernstig gereduceerd.

Stefan Hertmans foto Roeland Fossen

Voor Gerrit Krol is het eenvoudig: ‘in al haar eenvoud komt literatuur hier op neer: een beeld, of gedachte, in *mooie* bewoordingen neerzetten, of oproepen, zodanig dat je zegt wat een *mooi* beeld is dat, of wat een *mooie* gedachte,’ noteert hij in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*. Behulpzaam vat hij nog even samen: ‘literatuur is een *mooie* tekst met een *mooie* betekenis.’ In ‘al haar eenvoud’ is dit een gave cirkelredenering, waarvan de simpelheid onderuit gehaald wordt wanneer Krol om deze te verhelderen zijn essay *APPI* citeert: ‘Zoals een sneeuwkristal ontstaat, zo kunnen er ook beelden in ons hoofd ontstaan - eenvoudig omdat de onderdelen ervan in elkaar passen, een andere oorzaak heeft het niet. Wat past is goed, want dat blijft zitten en wat niet past gaat voorbij. Goed staat dus tegenover iets dat er niet is. Alles is goed, of zo goed mogelijk.’

Krol verzuimt in zijn redenering aan te geven wat het begrip ‘mooi’ inhoudt. Wanneer hij het heeft over *mooie* bewoordingen, dan geldt die formulering natuurlijk een, overigens door Krol niet geformuleerd, vorm- of stijlcriterium, maar met welke maatstaf zou te bepalen zijn of iets een *mooie* gedachte is?

Krol heeft de neiging zaken ‘eenvoudig’ voor te stellen om die versimpeling met het vervolg van zijn redenering te ondergraven. Door de toevoeging van die laatste twee zinnen wordt juist alles zo indifferent dat het woord ‘goed’ geen enkele betekenis meer heeft. Wél zijn de eerste twee zinnen op te vatten als een beeld voor de poëzie van Stefan Hertmans, die sinds de verschijning van zijn *Goya als hond* weer rusteloos in mij rondspookt.

Hertmans' gedichten lijken enigszins op dat sneeuwkristal zoals Krol het beschrijft. De elementen in Hertmans' gedichten ‘passen’ ontegenzeggelijk, maar tegelijkertijd vormen ze een allesbehalve ‘eenvoudige’ structuur, die Krol in *Het vrije vers* als volgt omschrijft:

‘Als je een complexe zaak overziet, zonder daarin enige orde te kunnen ontdekken, ervaar je die complexiteit als pure wanorde. Echter, hoe langer je kijkt, des te meer zal de wanorde plaatsmaken voor orde. Vergelijk het met een sterrenhemel: chaos, maar hoe langer je kijkt, des te meer (sterren)beelden zie je. Hoe ordenen die beelden zich? Waarom toont de nachtelijke hemel ons verschillende beelden? Waarom niet één groot beeld? Wat is het maximum aantal sterren in een beeld? Waarom zijn in een beeld bepaalde sterren met elkaar verbonden en andere sterren niet?’

Nu gaat het wat te ver om de gedichten van Stefan Hertmans van de predikaten ‘wanorde’ en ‘chaos’ te voorzien, maar complex zijn ze wel. Het citaat maakt niet alleen opnieuw duidelijk hoe Krol een zojuist opgezette argumentatie laat stranden in een aantal vragen, maar die vragen laten ook zien dat aan die door de beschouwer veronderstelde ‘orde’ nogal veel ontsnapt. Dat sneeuwkristal is mooi, helder en (maar?) bestaat uit een *complexe* ordening van elementen.

Krol probeert het begrip schoonheid in poëzie te vangen in een formule van de Amerikaanse wiskundig Birkhoff. Hij veronderstelt een relatie tussen orde en complexiteit: hoe groter de complexiteit, des te groter de *kans* op een - hogere - orde. Daarbij is complexiteit synoniem met de inspanning die je moet verrichten voordat het gedicht je de ervaring van schoonheid oplevert en de orde bestaat uit alle dingen die je niet begreep, maar na zorgvuldige lezing wél. De verhouding tussen beide zou de schoonheid van een gedicht uitmaken. Wanneer Krol het gebruik van de formule *in poeticis* verklaart, stelt hij de voorwaarde dat de complexiteit van een goed gedicht zich door bestudering, aandacht en toewijding oplost en het gedicht een samenhang van hogere orde geeft, maar over elementen die aan deze orde ontsnappen heeft hij het dan niet meer. Die zijn namelijk ingecalculeerd. De formule dicteert immers: hoe meer er aan die orde ontsnapt, hoe slechter het gedicht is. Als dat waar zou zijn, dan zijn de gedichten van Hertmans slechte gedichten, want er ‘ontsnapt’ nogal wat. Tenzij dát nu juist die ‘hogere’ orde is, die Krol bedoelt.

Met aandacht en toewijding

Huub Beurskens beschrijft in ‘Verwensing van vriendschap’ (in: *Buitenwegen*) hoe hij in Venetië op twee locaties het ontstaan van gedichten van Stefan Hertmans mocht meemaken. Eén van de twee is dit:

Verwensing in een kloostertuin

Verlangen door het oog,
doormidden. Je bent er
nauwelijks en blijft.
De oleanders druipen.
Lucht in de hersens
van wie kijkt.

Voeten; behoedzaam.
Een leven zonder oren.

Ik heb, in deze cel,
je huid gewild. De merel
fluit in rook van jaren,
opgewaaid in blaren.

Voorzanger achter zuilen.
Een van ons eindigt
in die galm.

Cipres en bloed,
de zee veraf.
Maar alle algen krijsen.

Beurskens leest in het gedicht een verlangen naar een afwezige geliefde, de ‘ik’ wordt even monnik, ‘zo hevig ervaart hij de schrijnende krachten tussen abstinentie en verlangen’, maar de metamorfose is schijnbaar, want de monnik verwenst de bezoeking, terwijl de ‘ik’ de tijd verwenst die het verlangen in rook en galm doet opgaan. ‘Voor hem is elk ogenblik van niet lijfelijk samenzijn met de geliefde een nooit meer goed te maken gemis.’ Volgens Beurskens wordt in het gedicht de verscheurdheid verwenst, maar tegelijkertijd ziet hij in het gedicht ‘een actie om alsnog inzicht en uitzicht (of juist het ontbreken ervan) een moment lang volledig met elkaar in overeenstemming te brengen, als een poging tot verzoening.’

Beurskens interpreteert er lustig op los. Er staat immers nergens dat het *verlangen* in rook en galm opgaat. Een ‘merel / fluit in rook van jaren,’ dát staat er. Er staat niet dat de verscheurdheid - zoals Beurskens die opvat, dat óók nog - verwenst wordt. Ook de ‘poging tot verzoening’ is een formulering die niet aan het gedicht toe te schrijven is, maar geheel voor rekening komt van de beschouwer. Nu is hier allerminst een bestrijding van Beurksens' opvat-

tingen aan de orde, waar het me om gaat is te laten zien hoeveel ruimte (een romantitel van Hertmans) er in zo'n gedicht zit. Hoe ‘open’ het is.

‘Verwensing in een kloostertuin’ is een rudimentair gedicht. De formuleringen zijn blijven steken in lapidaire notities, waarin vier van de vijf zintuigen een belangrijke rol spelen.

De eerste zin, samen met de evidente plaatsbepaling uit de titel begrijp je, na herlezing van het gedicht, als: iemand zit in een kloostertuin, ziet ‘iets’ en daardoor verlangt hij naar ‘je’. Maar *wat* hij precies ‘gezien’ heeft waardoor het verlangen ontstond, blijft in het ongewisse. ‘Doormidden’ is, als de associatie met Buñuels *Un chien andalou* is weggedrukt, te begrijpen als: verscheurdheid. Wie verlangen lijdt (om met Gorter te spreken), raakt door dat verlangen verscheurd. Hij zit tussen het hier en nu en het onbereikbare elders.

De tweede zin, ‘Je bent er / nauwelijks en blijft’, brengt de schim van ‘je’ voor ogen, die haar aftvezigheid bijna tastbaarder maakt dan ‘je huid’ - de onmogelijke nabijheid. Hertmans lardeert het gedicht met een aantal herfstige zintuiglijke indrukken, die de vluchtigheid van het moment accentueren en die ieder om de aandacht strijden: de druppels, de behoedzaam schuifelende voeten, het gefluit van de merel en daarin: de gedachte aan ‘je’. Toch bevat het gedicht enkele zwarte gaten. De ‘lucht in de hersens / van wie kijkt’ - is dat de opluchtende ontsnapping uit de beslotenheid van de tuin, of mag ik dat lezen als een verhoogde staat van paraatheid van de zintuigen die leidt tot de zintuiglijke luciditeit, zoals die in het gedicht opgeroepen wordt? Of: is de ‘verschijning’ van ‘je’ slechts lucht, niets?

‘Een leven zonder oren’ - is dat een wens, hetgeen overigens begrijpelijk zou zijn gezien het krijsende einde van het gedicht, of een vaststelling die slaat op het leven dat de kloosterlingen leiden?

Wie is ‘ons’ in de formulering ‘Een van ons eindigt’: de voorzanger en ‘ik’, ‘je’ en ‘ik’? Die laatste mogelijkheid is zeer voorstelbaar als je bedenkt dat door het zingen het verlangen doorbroken kan worden.

Kortom: de woorden cirkelen naar vorm en inhoud om een afwezige ‘je’ en het gedicht eindigt als een rauw liedje van verlangen. Maar eigenlijk weet ik niet precies wat er verwenst wordt. Het verlangen? De afwezigheid van ‘je’? De indrukken die steeds afleiden van het verlangen naar ‘je’? De aanwezigheid van ‘ik’ in de kloostertuin? De confrontatie met de kloosterwereld die duidelijk maakt dat er een leven zonder dit verlangen mogelijk is?

Het gedicht biedt een scala aan interpretatiemogelijkheden waarvan er niet één dwingend vastligt, daarvoor is het te complex. Om de metafoor van Gerrit Krols sterrenhemel te hernemen: de interpretatie hangt voor een groot deel af van welke elementen door de lezer met elkaar in verband worden gebracht, maar dat verwarde gevoel van de ‘ik’ blijft uiteindelijk onbe-

noemd, onbenoembaar en ongrijpbaar. Voor zo'n combinatie van verwarring, verscheurdheid, verlangen en luciditeit zijn geen afdoender woorden dan deze uit het gedicht.

Het is de vraag of iemand die bij een dergelijk gedicht op zoek is naar een ‘sluitende’ interpretatie op de goede weg is. Krol suggereert dat een gedicht slechter is, naarmate de lezer minder antwoorden op zijn vragen krijgt, maar hij beweert ook: hoe groter de complexiteit, des te groter de kans op een - hogere - orde. Die ‘hogere’ orde zou bij de poëzie van Stefan Hertmans wel eens van een heel andere aard kunnen zijn dan het bereiken van een eenduidige verklaring van een gedicht.

In Hertmans' essay ‘Vitale melancholie’ (opgenomen in: *Sneeuwdoosjes*) zijn enkele formuleringen opgenomen die dit soort gedichten lijken te beschrijven. Zo noteert hij, nadat hij Hölderlin, ‘Nicht Glück, nicht Ideal, sondern gelungenes Werk’, geciteerd heeft: ‘Op die manier ontstaan innerlijke spanning, werking van paradoxen, een soort van gekwetst bewustzijn, een gekwetste dialectiek ook, waarin wat we impliceren en verzwijgen even intens aanwezig is als wat er expliciet staat.

Want de werkelijke betekenis van wat we door de poëzie willen zeggen zit in het impliciete. Dat is, denk ik, ook het punt waar lyriek een filosofische en kritische waarde bezit, namelijk waar ze weigert langs de sjablonen van de rationaliteit te lopen en toch tot een kritische, lucide en meerduidige uitdrukking wil komen van wat haar bezighoudt.’

Het behoeft, neem ik aan, geen betoog hoe de trefwoorden ‘impliceren’ en ‘verzwijgen’ en ‘lucide en meerduidige uitdrukking’ van toepassing zijn op ‘Verwensing in een kloostertuin’.

Ook wanneer Hertmans aan ‘Rilkes gevecht met wat onvatbaar is’ een essay wijdt, lijkt hij het op zeker moment minstens evenveel over zijn eigen poëzie te hebben als over die van Rilke. In dat essay, ‘Van fontanel tot graf” getiteld, schrijft hij: ‘eender welk *concetto* je onderzoekt, het hele kunstwerk begint te bloeden van betekenis, maar tegelijk vertonen ze een raadselachtigheid, een subliem tekort, dat soms het effect nog versterkt door de tragische onmacht die ons steeds overvalt als we de esthetische ervaring willen beschrijven: de beperking van het menselijk bevattingsvermogen doorkruist de ervaring zelf” De term *concetti* die Hertmans hier gebruikt, verwijst naar vernuftige woordspelingen, ongewone vergelijkingen en bijzondere metaforen die met elkaar een zekere verhulling ten gevolge kunnen hebben, maar die tevens zo rijk zijn dat ze een gedicht kunnen laten ‘bloeden van betekenis’. Het gevaar van gezwollenheid en mateloosheid is niet denkbeeldig, maar een dichter die het instrument goed hanteert, bereikt tegelijkertijd door die verhulling van de precieze betekenis het effect van een subliem tekort. De onmacht die Hertmans aan het eind van het citaat beschrijft, geldt in ‘Verwensing in een

kloostertuin’ niet alleen de esthetische ervaring van de lezer, maar ook de ervaring van de ‘ik’ in het gedicht zelf en tenslotte die van de lezer.

Het volmaakt onvatbare

Dat ik wel voel voor het ‘sneeuwkristal’ als beeld voor de poëzie van Stefan Hertmans en deze raadselachtig en *tegelijkertijd* helder noem, is meer dan goedkope dialectiek en heeft te maken met een bepaalde mate van onvatbaarheid die in zijn poëzie een aanzienlijke rol speelt. Op bladzijde 56 van zijn bundel *Goya als hond* staat:

Ontwerp

Omdat je beeld mij niet liet zien wat beeldend in je lag

liet ik mijn hand over de verte: kwinkslag, de boter in de
karn, het rijmend open zijn in blikken, in de komende dag,
in wat verschoof van ogenblik tot ogenblik

en daar volmaakt zich niet liet vatten.

Hoewel het een van de kortste gedichten uit de bundel betreft, is het een typerend gedicht. Er zit ruimte in de gedachtesprong tussen de eerste en tweede regel, die daarom terecht gemarkeerd wordt met een witregel. Meteen in de tweede regel gaan we weg van de kern en valt het beeld uiteen in uiteenlopende concretiseringen die overgaan in een beweging. Het toekomstbeeld zet zich om in beweging. Er is de overgang van denken naar concrete zaken en daarna terug naar het abstractere redeneren. Er zijn de weggemoffelde rijmen. Maar vooral is er het ‘wat’ dat zich ‘volmaakt niet liet vatten,’ dat verschuift en daardoor steeds blijft ontsnappen, want dat onvatbare maakt een wezenlijk bestanddeel uit van Hertmans' poëzie. Daarmee wordt de formulering ‘volmaakt zich niet liet vatten’ evenals Kouwenaars ‘volmaakt oneetbare perzik’ een poëticale uitspraak.

In ‘Dr. Med. G. Benn’ staat:

Zestig miljoen mensen, ongeveer
elk ogenblik, zijn ergens wel
met liefde en besmetting bezig,
een paar miljoen met doden,

hier en daar een gek met het ontwerpen
van een vergezicht in hersens,
een paar met het denken over
wat dit kan betekenen, de anderen

gaan door. [...]

Die gek lijkt me een ironisch portret van de dichter, die in de schaduw van de dodelijke combinatie liefde en besmetting en in het licht van miljoenen doden met poëzie bezig is. Van dat paar ben ik er één. Ik laat alle tegenstellingen en dwarsverbanden even voor wat ze zijn en stel vast dat de dichter en dat paar zich in elk geval van de anderen onderscheiden doordat ze even *niet* doorgaan. Zij verzetten zich even tegen ‘het angstwekkend kort geworden / heden’, tegen ‘een eeuw die / in een oogwenk weer vergeten is’. De vraag is echter of het gaat om het vinden van ‘wat dit kan betekenen’ of om het denken daarover. Ik denk dat het Hertmans om het laatste gaat. Ergens in de bundel schrijft hij: ‘Ik weet niet of een mens dit moet: / verklaring geven voor de dingen / die hij doet.’ Verklaring *geven*, nee. Verklaringen *zoeken*, ja. Hertmans' gedichten bieden nergens een sluitende verklaring, integendeel: ze lijken bewust open plekken te genereren.

Wanneer Hertmans schrijft over William Turner geeft hij een verhuld beeld van zijn eigen poëzie:

In de contouren van het kleine bleef hij vaag,
maar hij was nauwgezet in wat
zich buiten de nauwkeurigheid ophield.

Aan wat we precies weten, behoeven we geen gedachten en gedichten te wijden. Het gaat juist om wat we niet weten. De in de bundel opgenomen reproductie van het schilderij waar de bundel zijn titel aan ondeent, is dan ook veelbetekenend. Het schilderij mag dan als titel ‘Een hond tegen de stroom vechtend’ dragen, niettemin is het raadselachtig. Waarom werkte Goya twee jaar aan deze kale wandschildering? Zwemt het hondje tegen de stroom in? Waarom? Is het een verhuld zelfportret van de schilder? Het lange gedicht dat Hertmans er over schreef laat het ‘bloeden van betekenis’. Het gedicht over Turners *Death on a pale horse* eindigt, dan ook zo:

Het is niet denkbaar dat
het zichtbaar was dat iemand
schilderend zo eenzaam was.

Niet denkbaar. Hertmans' gedichten zijn geen resultaten van denken, maar ze zijn daar een scherf uit, waardoor ze ‘open systemen’ zijn. Zo zit in ‘Avondles’ iemand in een natuurhistorisch kabinet (‘honderd bokalen en formol’) na te denken over wie hij is. Dan krijgt het gedicht, zoals wel vaker bij Hertmans iets visionairs:

> Toen nam het water vormen aan -
> een hals, een pols of een
> gebogen rug.
> De hompen werden mens.

De hompen zijn een echo uit de bundel *Bezoekingen* waar zij in het gedicht ‘Wakken’ een reminiscentie aan de holocaust vormen en elkaar niet meer terug willen. Hertmans evoceert de ‘doorbloede’ visioenen nauwgezet, maar beëindigt het gedicht na een witregel met:

> Ze [de hompen] wachtten tot hij struikelde
> over het uiten van een wens.

Het geraffineerde enjambement doet even denken dat ‘hij’ ervandoor gaat, maar in de volgende regels blijkt ‘struikelde’ niet uitsluitend letterlijk te nemen. Ook de lezer zal achter die wens blijven haken, want wat wenst ‘hij’ nu eigenlijk.? Het einde van het schrikbeeld van sterfelijkheid? Wil hij toch alleen maar weg? Of is het juist een wensdroom en wil hij de menswording van ‘de hompen’? Dat laatste zou tenminste aansluiten bij ‘Gravensteen, Gent’, waarin te lezen staat dat ‘uit het leven vallen / nog veel erger is.’

De bundel bevat veel van dit soort rijmen (ook de ‘gebogen rug’ komt in een ander gedicht terug), waarover Hertmans zelf schrijft:

> Rijm is niet dat wat rijmt,
> het is wat het begin onvatbaar maakt
> door het naderen van het eind.

Alweer: onvatbaar. Een dergelijk rijm verbindt ‘Na de liefde’ en ‘Polaroid’. Het zijn beide gedichten die van vitale melancholie getuigen. Dit is ‘Polaroid’:

> Op de rand van het bed,
> de haren in een wrong,
> haar rug zich spannend in een boog

toont ze de poort waardoor een man
zich in zichzelf moet storten,
torenhoog.

Vervuld van spijt, als minnaars
na het paren, streelt hij haar
diepgevallen haren,

ze spreekt van dorpen in
het oosten en hij is in haar.

Plots komt de nacht zonder hen
klaar - ik kus haar, want we zijn

voorbij het spreken. Ooit zal
vergetelheid de deuren voor ons
openbreken, en groeit het

als een beeld omhoog.

De eerste twee strofes zijn concreet en precies. Daarna wordt Hertmans weer nauwgezet in wat zich buiten nauwkeurigheid (en dus ín onvatbaarheid) ophoudt. Al vóór het paren is er spijt als van ná het paren. Maar waar die spijt vandaan komt, blijft onzeker. Of heeft ze te maken met hun beider eenzaamheid, die ook terug te vinden is in het afstandelijk gebruik van ‘hij’ en ‘zij’: de man stort zich uitsluitend in zichzelf, intussen is zíj met haar gedachten in het oosten. Schuilt in de witregel tussen de vierde en vijfde strofe het paren, of de nacht? Wordt het hoogtepunt - of in dit geval het dieptepunt - bereikt, of niet en moeten we in de vijfde strofe ‘slechts’ het einde van de nacht zien? Inmiddels zijn ‘hij’ en ‘haar’ desondanks dichterbij gekomen, ‘ze’ worden ‘we’. ‘We’ zijn ‘voorbij het spreken.’ Dat kan zowel positief als negatief opgevat worden. Hetzelfde geldt voor die ‘vergetelheid’ die ‘de deuren voor ons / [zal] openbreken.’ Welke deuren? Wat groeit ‘als een beeld omhoog’? Grammaticaal kan *het* alleen betrekking hebben op ‘het spreken’. Spijt is om iets wat geweest is en daarmee blijft men vastzitten aan het verleden. Vergetelheid is dan een goede zaak en zet de deur open voor toekomstverwachtingen. Alsof er door een dal gegaan wordt: neerstorten - diep gevallen - open breken - omhoog.

Naarmate je het gedicht meer leest, worden de contouren van een melancholiek stemmend verleden en heden scherper, maar het is alsof Hertmans ergens omheen schrijft. Evenals de polaroid uit de titel is het gedicht een

momentopname en is er een kern die niet zichtbaar of uitgesproken wordt, die van ogenblik tot ogenblik verschuift en zich volmaakt niet laat vatten. Op bladzijde 23 schrijft Hertmans:

> Wat echt belangrijk is,
> ligt toch, als wortels na
> een winter blootgegraven
> onherkenbaar bij een heg.

Zo is het ook met zijn gedichten: je krijgt de wortels wel min of meer blootgegraven, maar het belangrijke blijft tot op zekere hoogte (on) (her)kenbaar. Zo ook in

Studie

> Haar horen spelen in het
> afnemend licht, bedenkend
> dat deze rijen en rijen
> dansende noten op het blad
> de meesters van haar vingers zijn,
>
> en opgehouden.
>
> Ik hield op - herhaling
> is een opmaat voor verdwijnen.
> Alleen het luisteren biedt meer.
>
> Ze speelt. Een zich door muren
> heen voortplantend hardop denken,
> uitbreidende vlek welluidendheid.
> Haar jeugd gebogen boven
> zwart en wit,
>
> Mendelssohn en Ravel, en dan
> steeds weer dat onbekende
> dat mij kwelt.

Iemand die je lief hebt, speelt piano, vermoedelijk etudes. De clichévraag luidt dan: wat gaat er door je heen? De gevoelens die door de situatie en de muziek opgeroepen worden, zijn ongetwijfeld veel te subtiel om direct in een frase gegoten te worden. In *Fuga's en pimpelmezen* vertelt Hertmans hoe

hij bij het luisteren naar Janaceks *Intieme brieven* de liefde die Janacek voor Kamila Stösslova voelde zintuiglijk beleefde ‘in een hogere taal, taal zonder woorden, met motieven die tastbaar willen worden’. Het is voorstelbaar dat de dichter iets dergelijks voor ogen gestaan heeft toen hij ‘Studie’ schreef Het gedicht beschrijft daarmee niet alleen een pianostudie, het wordt zelf een studie. Het is een poging in een taal met woorden tóch die hogere taal te bereiken en *iets* (zou Hertmans schrijven) van dat kostbare moment tastbaar te maken. Dat dit tot mislukken gedoemd is, lijkt evident, maar in de poging slaat het vluchtige van het moment neer op papier. En dat niet alleen, het gedicht laat tegelijk de onmacht om de ervaring te beschrijven ten volle zien.

De eerste strofe spreekt tamelijk voor zichzelf, hoewel de relatie tussen ‘haar’ en ‘ik’ niet geëxpliciteerd wordt. Bij eerste lezing valt nog niet op dat ‘rijen en rijen’ vooruitloopt op het begrip ‘herhaling’.

De tussen witregels gevangen ongrammaticale formulering ‘en opgehouden’ noemt niet alleen een hapering, maar wórdt dat ook ín het gedicht. Wat houdt er op? Zij met spelen, dus zijn die meesters haar maar betrekkelijk de baas. Hij met denken, zodat haar spelen misschien meester was over zijn gedachten. Het woord ‘herhaling’ wordt subtiel omspeeld; ook het ‘opgehouden’ wordt herhaald in ‘ik hield op’, zodat de suggestie gewekt wordt dat zijn denken hapert een ogenblik ná het einde van haar spel. Het voltooid deelwoord ‘opgehouden’ laat ook zien dat tussen het moment dat ‘zij’ stopt met spelen en het moment dat ‘hij’ zich dat realiseert, tijd verstrijkt.

Dat verklaart meteen de tweede strofe: in de herhaling ga je op, je verdwijnt er in, je luistert niet meer, ‘ik’ verdween in zijn eigen gedachten. Daadwerkelijk ‘luisteren biedt meer’, zegt de dichter, maar wát dan?

Wanneer ‘zij’ het spelen herneemt, is ‘ik’ meer gericht op ‘haar’ en haar spel. Hij noemt nu ook de namen van de componisten wier werk zij speelt. Dat is dus een ander denken, blijkbaar. Maar steeds is er ‘weer dat onbekende / dat mij kwelt’. Opnieuw laat Hertmans iets onbekend.

De hapering in de herhaling leidde tot een verandering in het denken, maar er blijft ‘iets’ kwellen. Het besef maar zelden tot dat ‘hogere’ luisteren in staat te zijn? Het besef dat het snel ophoudt? Het besef dat de identificatie met de ander van zeer tijdelijke aard is? Het besef van haar kwetsbare jeugdigheid?

Natuurlijk kan men als lezer de interpretatieve knoop botweg doorhakken en voor één van de opties kiezen, maar dan doet men het gedicht onrecht. De kunst van het lezen bestaat hier uit het open laten van de mogelijkheden, omdat het gedicht dat ook doet.

Dat is in het licht van Hertmans programmatische formuleringen helemaal geen slechte keuze. De paradox ‘volmaakt niet te vatten’ is alleen te begrij-

pen en te accepteren wanneer men zich realiseert dat het sublieme en het onvatbare vaak samenvallen.

Volgens Gerrit Krol is de esthetische ervaring van een gedicht afhankelijk van de verhouding tussen de inspanning die de lezer moet verrichten voordat het gedicht hem de ervaring van schoonheid oplevert enerzijds en ‘de orde’, de dingen die hij eerst niet en later wel begreep anderzijds. Deze ogenschijnlijk simpele formule loopt echter vast in een cirkelredenering. Krol redeneert: de schoonheidservaring ontstaat door de inspanning die de lezer verricht om schoonheid te ervaren. Dat ontkent de ervaring dat de schoonheid van iets, een gedicht, je overvalt en verwart schoonheid met inzicht, want de inspanning die de lezer verricht, leidt tot een zeker inzicht, dat door Krol ‘van een hogere orde’ wordt genoemd. Bij de gedichten van Stefan Hertmans bestaat die hogere orde voor een deel uit de notie dat bepaalde inzichten en ervaringen niet te ordenen zijn, althans niet in taal en dat een gedicht ze hooguit kan omspelen, omdat ze te subtiel zijn om in woorden vast te leggen. Dat heeft op zich echter weinig te maken met een esthetische ervaring, tenzij je de cirkelredenering volgt dat dit een mooie gedachte is natuurlijk.

Bij het lezen van ‘Verwensing in een kloostertuin’ heb ik geen esthetische ervaring beleefd. Ik ervaar de gedichten in de bundel *Verwensingen* nogal eens als te rudimentair, notitieachtig en dat verandert niet na het met aandacht en toewijding bestuderen van de gedichten en het vinden van een ‘hogere’ ordening. Het heeft ook niets te maken met een eventuele frustratie dat er steeds elementen aan interpretatie blijven ontsnappen, want dat is nu precies wat ik bewonder in de poëzie van Hertmans.

‘Polaroid’ en ‘Studie’ vond ik zowel voor als na ‘de door Krol geëiste verrichte inspanning’ prachtige gedichten. Dat kan niet alleen veroorzaakt worden door de manier waarop Hertmans de thematiek omspeelt, want dat doet hij in *Verwensingen* ook, daarin roepen zijn gedichten ook een scala aan gevoelens op zonder die te expliciteren. Ik vermoed dat het van doen heeft met het respect voor de kwetsbaarheid van de personages (anderen) dat uit de gedichten spreekt en hoe de dichter in het gedicht die kwetsbaarheid laat bestaan. Maar ook heeft het er iets mee uit te staan dat de gedichten voelbaar maken dat de beperking van het menselijk bevattingsvermogen de ervaring zelf doorkruist, zoals Hertmans dat formuleerde in zijn essay over Rilke. Dat geldt namelijk niet alleen voor het ‘ik’ in de gedichten, maar ook voor de lezer.

Waarom ik dit nu juist *mooi* vind?. Het precieze waarom hiervan ontsnapt, omdat ook voor de esthetische ervaring geldt dat die doorkruist wordt door menselijke beperkingen haar onder woorden te brengen. Daar helpt geen formule tegen, integendeel juist - de menselijke ervaring ontsnapt daar aan.

Het menselijke. In *Bezoekingen* verzucht Stefan Hertmans in een gedicht: ‘Nee, het menselijke is hier niet.’ Het menselijke, dat is waar het, ondanks alle erudiete culturele en filosofische verwijzingen in zijn gedichten, in de poëzie van Hertmans in de eerste en laatste plaats om gaat, maar dat uiteindelijk aan iedere formulering lijkt te ontsnappen. Hertmans poëzie beschrijft dat niet uitsluitend, maar maakt dat voor de lezer zintuiglijk voelbaar, niet alleen het menselijke, ook het ontsnappen. Het kan haast geen toeval zijn dat hij in *Fuga's en pimpelmezen* juist. dit vertaalde citaat van Rilke opneemt:

> Zo grijpt ons dat, wat we niet vatten konden,
> in zijn volle verschijning, uit de verte aan
>
> en verandert ons, ook als we er niet geraken,
> in wat we, nauwelijks bewust, al zijn.

Daarom lees ik in de laatste regels van het gedicht ‘Klein requiem’ uit *Goya als hond* zowel een zelfportret van de dichter als een portret van de lezer:

> Toen vielen hem de laatste beelden in:
>
> die van beginnen -
> een man die zich over het
> altijd wijkend water neeg.

In de Tantaluskwelling van het altijd wijkend water spiegelen zich de dichter en de lezer. Het altijd wijken van ‘het onvatbare’, het altijd wijken van de gedichten is tevens het beeld van beginnen. Dichter en lezer staan altijd opnieuw aan het begin.

Literatuur

Gerrit Krol, *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels, essay*. Amsterdam, Querido, 1981; *Het vrije vers*. Amsterdam, Querido, 1982.
Huub Beurskens, *Buitenwegen, excursies met gedichten en vergezichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1992.
Stefan Hertmans, *Bezoekingen, gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1988; *Sneeuwdoosjes, essays over literatuur*. Amsterdam, Meulenhoff, 1989; *Verwensingen, gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1991; *Fuga's en pimpelmezen, over actualiteit, kunst en kritiek*. Amsterdam, Meulenhoff, 1995; *Goya als hond, gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 1999.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN.

Geert Buelens
Van op de hoge brug
Enkele losse notities over Nederlandse poëzie en -geschiedenis, alsook de buitenlandse

> *wat maakt hij allemaal niet los*
> *door dit zo dicht te doen*
> Hans Faverey, *Springvossen*

Op een recent congres van Netherlandic Studies aan de Universiteit van California in Berkeley las Esther Jansma tijdens de openingslezing ‘J is for Janus, Y is for Yes. Young Poetry in the Netherlands: An Alphabet of Influences’. Die invloeden waren zeer gevarieerd en - hoewel de titel van haar lezing dus expliciet spreekt over jonge Nederlandse poëzie (in het algemeen) - veeleer particulier: archeologie, fietsen, Rutger Kopland, Herman de Coninck - allemaal speelden en spelen ze een beslissende rol in Jansma's werk en ontwikkeling. Slechts op één moment sprak ze expliciet over ‘haar generatie (die bewust geen generatie wil zijn)’. Onder de letter T beklemtoonde ze het belang van vertalingen (*translations*) voor het werk van onder meer Arjen Duinker, K. Michel, Erik Menkveld, Tonnus Oosterhoff en haarzelf: zonder de vertalingen van onder meer Fernando Pessoa en Carlos Drummond de Andrade (door August Willemsen), Zbigniew Herbert en Wislawa Szymborska (door Gerard Rasch) en Thomas Tranströmer (door Bernlef) zou hun poëzie er beslist anders uitzien. (Een gelijkaardige lijst dook ook relatief recent op in een opstel van Rob Schouten.) Ook het voor buitenstaanders soms zo zelfgenoegzame Polderstaatje Nederland kijkt op het einde van de twintigste eeuw dus gezwind over de grenzen en doet er zijn poëtische voordeel mee. Of toch zo ongeveer.

Vreemd genoeg ontbreken de door Jansma als zo bepalend ervaren dichters in het uitvoerige register van Redbad Fokkema's *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945* (1999). Dat hoeft op zich niet vreemd te zijn; er verschijnen wel meer literairhistorische werken in ons taalgebied waarin nauwelijks aandacht is voor de impact van buitenlandse auteurs op Nederlandstalige schrijvers. Fokkema situeert zijn geschiedenis echter uitdrukkelijk wel in een internationale context, meer bepaald in die van het postmodernisme. Hij verwijst in dat opzicht meermaals naar de invloedrijke studies van de Amerikaanse critica Marjorie Perloff. Het onderscheid dat zij maakt tussen een ‘modernistische’ traditie (waarin Stephane Mallarmé, T.S. Eliot en Wallace Stevens centraal staan) en een ‘postmoderne’ (die vertrekt bij Ezra Pound) gebruikt Fokkema om het

‘oude’ (door A.L. Sötemann gesignaleerde) verschil tussen een ‘zuivere’ en een ‘onzuivere’ traditie in de moderne Nederlandse literatuur te herformuleren. Dat kan op zich wel handig zijn (Yves di Mano deed ooit ongeveer hetzelfde in het Franse avant-gardetijdschrift *JAVA* [vertaald in *Yang*, 1996/5]), maar het is erg de vraag of Fokkema's gebruik van Perloff en vooral dan van het postmodernismebegrip niet meer misverstanden creëert dan oplost.

Om dat aan te tonen, maak ik een omweg via de relatief geruchtmakende reactie van Elly de Waard op het boek van Fokkema (in de *Revisor*). Zij loofde dit ‘helder overzicht van wat er sedert de Tweede Wereldoorlog zoal in Nederland aan poëzie is verschenen,’ omdat het ‘onbevooroordeeld’ zou zijn en (maar eigenlijk hoort hier te staan: dus) aangeeft dat het door zowat alle critici aangewende onderscheid tussen ‘autonome’ en ‘anekdotische’ poëzie eigenlijk naast de kwestie is. De Waard juichte Fokkema's suggestie om de moderne Nederlandse poëzie te beschrijven met de term ‘postmodernisme’ toe; de zonet gesignaleerde en door haar hartsgrondig vervloekte tegenstelling zou er immers door teniet gedaan kunnen worden: gezellig samen het grote postmoderne bad in. Eén restrictie maakte De Waard nog: om echt postmodern te zijn, moet het werk van een auteur of kunstenaar een ‘maatschappelijke meerwaarde’ hebben. Het moet, kortom, geëngageerd zijn. Dat lijkt misschien vreemd, aangezien het postmodernisme door al te veel gebruikers van dat woord beschouwd wordt als dé vrijblijvende esthetica bij uitstek. Fokkema en De Waard verzetten zich echter met klem (en wat mij betreft zeer terecht) tegen dat *anything goes*-imago van het postmodernisme. Als je dit engagementscriterium hanteert - en dat wil ik dus graag doen - komen Fokkema zowel als De Waard echter meteen in de problemen; wat zou immers het engagement zijn van pakweg Gerrit Komrij, een auteur die op basis van zijn eclecticisme, anti-hermetisme en overvloedig gebruik van ironie nochtans perfect past in Fokkema's definitie van het postmodernisme (p. 125) en die dus ook door hem als postmodernist wordt opgevoerd?

De Waards pleidooi voor het gebruik van de term ‘postmodernisme’ is - en daar komt ze ook impliciet voor uit - vooral ingegeven door eigenbelang; zowel institutioneel als semantisch wil zij de door haar meer dan vermaledijde modernen (of: zuiveren, autonomen, Vijftigers, taaldichters) buitenspel of ten minste op hun nummer zetten. Door het prefix ‘post’ wordt immers aangegeven dat er ook leven denkbaar is na het modernisme. Het is echter lang niet zeker of we daar dat prefix voor nodig hadden; uiteraard is er leven denkbaar na het modernisme, de vraag is alleen hoe we dat leven best benoemen. Het ‘postmodernisme’ kan volgens mij alleen een werkbaar concept zijn, wanneer de paraplu niet zo groot wordt gemaakt dat nage-

noeg iedereen eronder kan schuilen. Postmodernisme gaat, bij uitstek, over het ‘verschil’ en het heeft bijgevolg geen zin om alles zodanig breed te zien dat die verschillen door die verzamelterm worden uitgevlakt.

Dat De Waards eigen (al dan niet *hidden*) agenda wel vaker de discussie vertroebelt, blijkt ironisch genoeg ook uit het door haar zo verwelkomde boek van Fokkema. Ook eind jaren zeventig verzette ze zich immers tegen de Vijftigers en ook toen riep ze daar nogal wat oneigenlijke argumenten voor in. Het spreekt voor zich dat het iedereen vrij staat om te pleiten voor een emotionele, expressieve, ja zelfs agressieve poëzie en dat - tijdens dat pleidooi - de als koel en afstandelijk beschouwde autonomisten gebruikt kunnen worden als boksbal en tegenpool en dat popmuziek naar voren kan worden geschoven als schoolvoorbeeld van hoe het wel kan. Dat De Waard dit alles deed in - zo blijkt uit het boek van Fokkema (p. 114) - stukken waarin ze het opnam voor de poëzie en poëtica van Ida Gerhardt en Vasalis komt me toch voor als enigszins ongerijmd. In vergelijking met een vermeend autonome Vijftiger als Lucebert lijkt Gerhardt me veel afstandelijker en zelfs Vasalis haalt het qua emotionaliteit niet bij, bijvoorbeeld, Hans Andreus. Zoals wel vaker gebeurt in polemische contexten maakt De Waard van haar tegenstanders een karikatuur. Zij gaat daar echter zo ver in dat er van haar argumentatie nauwelijks nog iets overblijft; zo noemt ze in haar *Revisor*-artikel H.C. Ten Berge, Rein Bloem, Hans Faverey en Gerrit Kouwenaar in één adem als auteurs wier taalautonome credo zo naast de kwestie is ‘dat je haast medelijden krijgt met mensen die zich op zo'n eiland bezijden de wereld hebben verschanst.’ Maar laat het nou net Fokkema zijn, die in De Waards geliefde boek uitvoerig aangeeft hoeveel ‘wereld’ er in Ten Berges werk zit (p. 177-179). En meer nog: in het door De Waard toegejuichte en door Fokkema van Perloff geleende schema, zou nu net de grote Ezra Pound-liefhebber Ten Berge bij uitstek ‘onzuiver’ en ‘postmodern’ zijn. Zelden zijn er in de Nederlandse poëzie zoveel taalregisters door elkaar gebruikt en is er zoveel anekdotiek zowel als filosofie in gedichten verwerkt als in Ten Berges *Texaanse Elegieën*. De Waard probeert op een welhaast perfide manier haar tegenstanders (waaronder dus Ten Berge) fascistoïde trekken toe te schrijven, terwijl ze zich intussen toch ook niet bepaald houdt aan de code van de intellectuele wellevendheid: ‘zoals bij elke ideologie die zichzelf overleefd heeft, hanteren ook de gelovigen van het modernisme het middel van de terreur om andersdenkenden (onzuiveren!) te verbannen uit hun canon.’ Los nog van de kwestie wie wie uit welke canon bant (in de Nederlandse literatuurbeschrijving geldt steeds vaker Komrij's bloemlezing als canon en daarin worden de taalautonomen bepaald niet overdreven gul behandeld[1]) slaan termen als ‘zuiver’ en ‘onzui-

1. Fokkema suggereert zelfs dat de waterscheiding tussen taalautonomen en realiteitsbetrokkenen precies door de bloemlezingen van Hans Warren en Gerrit Komrij extra in de hand gewerkt is (p. 113).

ver’ louter op gedichten en nooit op mensen; en ook binnen die restrictie valt - zoals gezegd - het werk van Ten Berge helemaal buiten De Waards categorisering.

Dat ook De Waard haar toevlucht neemt tot die opdeling is uitermate ironisch aangezien ze zich in haar tekst doorlopend ergert aan de ‘verfoeilijke polariteit van anekdotisch-autonomistisch’ en ze zich opwindt over de ‘geschismatiseerde breinen’ van de Nederlandse poëziecritici die deze termen hanteren. Uiteindelijk denkt echter ook zij in schisma's, en terecht - gezien de voortdurende animositeit tussen vertegenwoordigers van verschillende poëtica's moet er dus wel zoiets zijn als (zowel Fokkema als De Waard gebruiken dit begrip) een ‘waterscheiding’.

Opmerkelijk is De Waards suggestie dat deze scheiding der geesten enkel in Nederland terug te vinden zou zijn. Zij vermoedt dat de verlate introductie van het modernisme in Nederland (na de Tweede Wereldoorlog) er mee verantwoordelijk voor is dat ‘deze “waterscheiding” [...] in de ons omringende landen’ niet meer of veel minder speelt. Volgens mij vergist De Waard zich hier en die vergissing zou wel eens kunnen samenhangen met het in ons taalgebied gevoerde vertaalbeleid wat buitenlandse poëzie betreft. In Esther Jansma's lijstje met vertaalde lievelingsdichters dat ik aan het begin van mijn essay citeerde, komen inderdaad bijna zonder uitzondering relatief gematigde, begrijpelijke, op expressie en expliciet op de wereld en herkenning gerichte namen voor. Dat waren - tot voor kort - ook de (soort) dichters die jaar na jaar werden uitgenodigd voor Poetry International in Rotterdam en die door het Nobelprijscomité tot wereldroem worden uitverkoren. Daardoor is in Nederland de indruk ontstaan dat ‘dit’ de buitenlandse poëzie zou zijn. Heel af en toe is er wel eens een uitzondering (de vertaling van John Asbery door Bernlef en Peter Nijmeijer is wellicht de belangrijkste), maar die verstoort het geschetste beeld van de buitenlandse poëzie in Nederland niet. Wanneer Fokkema buitenlandse schema's overdraagt op de situatie in Nederland wreekt die eenzijdige kennis van de buitenlandse (poëtische en kritische) tradities zich, vrees ik. Zo situeert hij de postmoderne Nederlandse ‘onzuivere’ poëzie in de lijn van Ashbery en Louis Zukovsky [sic] (p. 138) - alleen al die tikfout wekt het vermoeden dat hij nooit gedichten van Zukofsky heeft gelezen. Waar zowat alle Nederlandse dichters die Fokkema bespreekt, uitgaan van een weliswaar problematische, maar niettemin nog altijd wel bij elkaar te houden identiteit, laat Zukofsky (letterlijk) zoveel stemmen los op de lezer dat de idee alleen al van zo'n identiteit vrijwel onmogelijk wordt gemaakt. Ook in de vorm van zijn gedichten wordt die de-centrering dus doorgevoerd, en dat gebeurt in de Nederlandse poëzie enkel in gedichten van dichters die, opmerkelijk genoeg, nagenoeg afwezig blijven in Fokkema's boek. (Daar kom ik zo meteen op terug.) Als de Nederlandse

poëzie die bij Fokkema voorkomt al in verband moet worden gebracht met de Angelsaksische, dan lijkt die van veeleer *main stream* dichters als Mark Strand en Ted Hughes me veel meer van toepassing dan die van de experimentele auteurs die hij vermeldt.

Fokkema had die *main stream* namen ook bij Perloff kunnen vinden, want in haar werk wordt - alle nuanceringen in haar recente teksten in acht genomen - voortdurend gesproken over de waterscheidingen die zich ook in de Amerikaanse poëzie aftekenen. Ze zet niet alleen de zuivere (moderne) traditie tegenover de (postmoderne) onzuivere, ze signaleert ook nog een andere, in velerlei opzicht pre-moderne poëtica waarin expressie en herkenning centraal staan. In poëzie van dichters als Richard Wilbur, A.R. Ammons, Jorie Graham, Robert Pinsky, Charles Wright, Louise Gluck of (geen onbekende in ons taalgebied) Charles Simic worden - veelal vertrekkend vanuit erg inleefbare anekdotes - grote gevoelens verpakt in kleine woorden. Het sleutelwoord hier is 'verpakt'. In de poëtische traditie waarmee Perloff zich verwant voelt, worden gevoelens en gedachten niet 'verpakt', maar ontstaan ze in en door de taal. Of zoals ze zelf ergens schrijft over die poëzie: 'it is committed, in other words, to the basic theorem that poetry is the language art, the art in which the "what" cannnot be separated from "how", in which the said exists only in the saying.' In een Amerikaanse context geldt dit onder meer voor Ezra Pound, Gertrude Stein, Louis Zukofsky, John Ashbery en, vanzelfsprekend, L=A=N=G=U=A=G=E-dichters als Ron Silliman, Bruce Andrews, Susan Howe en Michael Palmer. Tentatief samengevat zou je dan voor de Nederlandse poëzie een verhaal kunnen uittekenen waarin het gros der dichters (Ed Leeflang, Ad Zuiderent, Eva Gerlach, Benno Barnard...) in verband wordt gebracht met het werk van Strand, Simic en Co, waarin je aandacht vraagt voor een andere, zuivere taaltraditie (Kouwenaar, Faverey...) die tot op zekere hoogte zijn pendant vindt in gedichten van Eliot of Stevens en, tot slot, voor een onzuivere (Ten Berge, Oosterhoff, Van Dixhoorn...) die vergeleken kan worden met die van bijvoorbeeld Pound en die wel erg karig bedeeld wordt in *Aan de mond van al die rivieren*.

De modale werkwoorden die ik gebruik ('zou kunnen') zijn meer dan een slag om de arm; uiteindelijk moet dit allemaal nog echt onderzocht worden en moeten vooral ook de gedichten zelf bij de discussie betrokken worden. Fokkema citeert wel veel gedichten, maar hij doet eigenlijk niet veel meer dan hun vermeende inhoud parafraseren. Dat maakt zijn poëziegeschiedenis tot op grote hoogte virtueel: hij beschrijft veeleer de evolutie van de verschillende literatuuropvattingen dan die van de gedichten zelf Het poëticaonderzoek staat al vele jaren centraal in ons taalgebied en dat vind ik terecht; het mag echter nooit *exclusief* gebruikt worden. De gedichten moe-

ten dus centraal staan. Al te vaak citeert Fokkema een gedicht zoals hij een citaat uit een interview aanhaalt of uit een essay: hij degradeert de gedichten tot een argument in een discussie. In dit soort boeken zijn gedichten dat natuurlijk altijd en onvermijdelijk, maar zeker in een poëziegeschiedenis moet de auteur ook op zoek gaan naar de (uiteraard ultiem onvindbare) eigenheid van het genre. Hij moet dus, met andere woorden, de gedichten analyseren als talige objecten en niet alleen als containers van ideeën.

Dat Fokkema het - met uitzondering van de soms erg knappe slotbladzijden over Faverey - wel degelijk over containers heeft, bepaalt dit boek in alle opzichten: hierdoor mist hij volledig de door hemzelf nochtans enthousiast geënterde Perloff-boot (cf. supra) en 'vergeet' hij nagenoeg alle dichters te bespreken die vanuit de taal dichten en die deze taal *in de vorm* van hun gedichten thematiseren en problematiseren. (Taal komt uiteraard uitvoerig aan bod bij Fokkema, maar ook hier quasi altijd vanuit de parafraserende container.) Waarom ontbreken, bijvoorbeeld, inhoudelijk en stilistisch zo uiteenlopende dichters als Lucas Hüsgen, Marc Kregting, Astrid Lampe, F. van Dixhoorn en b. zwaal in dit boek? Omdat hun gedichten geen containers van ideeën en gevoelens zijn, maar *talige* ideeën en gevoelens.

Dit verschil formuleren in termen als 'taalautonoom' en 'expressief' volstaat echter niet; die termen zijn immers te onnauwkeurig. Dat geeft De Waard zelf aan in haar tekst, in een passage waaruit blijkt dat ook haar literatuuropvatting in zeer grote mate mee bepaald is door de moderne (modernistische) traditie. 'Het lijkt mij dat er toch geen verwarring over kan bestaan dat elk geslaagd gedicht - en dat is een gedicht dat zichzelf in vorm en inhoud heeft waar gemaakt - een autonoom gedicht is, een *ding* dat ook anoniem zou moeten kunnen zijn. Het heeft zich losgeschreven van zijn aanleiding, ongeacht of die nu in de werkelijkheid ligt of in een abstractie.' Het is een citaat dat je bij Kouwenaar zou verwachten en niet bij de vroegere Nieuwe Wilde De Waard. Ook de meest expressieve poëtica's zijn in de loop van de twintigste eeuw dus diepgaand beïnvloed door het modernisme. Het gedicht is ook voor De Waard een autonoom ding dat zijn of haar maker overstijgt. En ook voor dichters als Kopland en De Coninck speelt de taal een cruciale rol tijdens het ontstaansproces van het gedicht. Ook aan de andere kant van het poëticale spectrum kunnen er vooroordelen uit de weg geruimd; zo is het beslist niet zo dat de *hardcore* autonomen niet naar een buitentalige werkelijkheid zouden verwijzen in hun teksten. Door de nadruk te leggen op het talige aspect, geven zij echter doorlopend aan dat die buitentalige werkelijkheid per definitie een andere is dan die in het gedicht.

Kortom, de 'waterscheiding' waaraan De Waard zich ergert, is volgens mij een realiteit. Hier en daar creëert een dichter uiteraard wel eens zijn eigen

vijver te midden van een meer, en er zijn vast dichters te vinden die, afhankelijk van de criteria die je hanteert, in verschillende beddingen blijken te zwemmen. Door zowat iedereen in het waterwinningsgebied postmodern te noemen (Komrij zowel als Oosterhoff, Schouten zowel als Beurskens) wordt de situatie er echter niet bepaald overzichtelijker op. De Waard moet haar gezichtsveld overigens niet eens uitbreiden tot de anderstalige poëzie om te merken dat er ook elders soortgelijke waterscheidingen bestaan. In een van de haar 'omringende landen', België met name, blijkt dit evenzeer. In de Vlaamse literatuur werd de zuivere, moderne literatuuropvatting al lang voor de Tweede Wereldoorlog geïntroduceerd - door Paul van Ostaijen met name - en in verschillende constellaties is het onderscheid tussen veeleer traditionele, expressieve en experimentele, taalgerichte poëzie er sindsdien hernomen. Ook daar wordt uiteraard (en veelal om strategisch-polemische redenen) het zwart zwarter en het wit witter gemaakt dan strikt noodzakelijk is, maar het fundamentele onderscheid tussen pakweg Dirk van Bastelaere en Luuk Gruwez (of vroeger: tussen Hughes C. Pernath en Anton van Wilderode) is voor iedereen duidelijk. Misschien zou de poëziebeschouwing in ons taalgebied er wel bij kunnen winnen, indien ze niet zou gebeuren *aan de mond van al die rivieren* maar vanop een brug vanwaar je ook uitzicht hebt op wat er buiten de polders gebeurt.

Geert Buelens (1971) is redacteur van Yang, *medeoprichter van het dra te verschijnen* Vers Twee, *auteur van de studie* Van Ostaijen tot heden *(Vantilt, voorjaar 2001) en doctor-assistent Nederlandse literatuur aan de Universiteit Antwerpen. Gedichten van hem verschenen onder meer in* Nieuw Wereld Tijdschrift, Parmentier *en* Bunker Hill.

Rein Bloem
Hommages à Hans Faverey

Tien jaar na dato verschijnt *Springvossen, Nagelaten Gedichten* (2000). Op verrassende wijze vrijgegeven, persoonlijk ingeleid en opgeluisterd met facsimile's door Lela Zečković.

In haar verantwoording komt eerst Sapfo in beeld: de toekomstige dichter, eenentwintig jaar jong, gaf haar een dichtbundel van Dylan Thomas cadeau, met een opdracht: vier versregels in het Grieks met de schrijfster tussen haakjes.

Welke strofe kan dat zijn? Ik hou het op de aanhef van nr. 16, vertaald door Paul Claes:

> Er zijn er die de ruiterij,
> het voetvolk of de vloot het mooiste
> vinden op de donkere aarde;
> ik, wat men bemint.

Letterlijk staat er in een werkvertaling (Pallas Griekse literatuur):

> Sommigen zeggen dat een leger van ruiters, anderen van infanterie, weer anderen van schepen het mooiste is op de zwarte aarde, maar ik datgene - wat het ook moge zijn - wat iemand liefheeft.

Zo'n vertaling is nuttig, maar omslachtig. Van alle Nederlandse Sapfo-verta-lingen (het zijn er heel wat) is die van Claes de bondigste, eenvoudigste en trefzekerste: de twijfelachtige mannenwereld, in het donker verkerend, is ineens van de baan en een vrouw sluit alles kort en ziet geen oorlog maar liefde, in het licht van de zon.

Faverey is later ook aan een vertaling van een ander gedicht begonnen. We zien hem ploeteren aan twee versregels, in een van die facsimile's in de *Nagelaten Gedichten:*

> Ik, ik houd van weelde;
> en voor mij komt liefde
> voor de zon toe:
>
> helderheid en charme

Een opmerkelijke, eigenzinnige vertaling vanwege de dubbele ik (in het Grieks staat er maar één) en de keuze van *charme*. In de marge van het typoscript wordt het een en ander uit het Griekse woordenboek gehaald, maar de vertaler is nog niet tevreden en maakt er het zijne van:

> Ik, ik houd van het goede leven
> en voor mij heeft liefde
> voor de zon recht op

Dat bevalt hem nog niet:

> Ik, ik houd van zintuigelijk;
>
> voor mij heeft lieftle
> voor zonlicht recht op
>
> helderheid amp; charme

En in handschrift worden nog een paar pogingen gedaan:

> klaarheid, duidelijkheid, betoog;
> aantrekkelijkheid, bekoorlijkheid.

Bij mijn weten is de vertaling nooit voltooid, wat jammer is om de dubbelrol, die niemand hem na zal doen, en de lichtvoetigheid, sierlijkheid die hem zo eigen zal worden.

Het eerste blijk daarvan is de eerste strofe van de *Nagelaten Gedichten*.

> Zo eenvoudig als een waterdruppel,
> zo helder als een splinter berkehout...

Twee eenheden die op het oog niets met elkaar van doen hebben, een toevallige samenloop van omstandigheden in de natuur, niet meer dan dat. In de volgende strofen gaat het minder vanzelfsprekend. Een veulen dat uit een paard valt, geduldig en voorzichtig, een vliegende vis, dat kan er mee door, maar als de mens er aan te pas komt, dan wordt het ingewikkelder: stilte en wegraken, zijn buiten bereik.

> Zo eenvoudig, zo helder is het niet
> wat ik overhoud wanneer ik
> mijn pen heb neergelegd.

Zo eindigt het gedicht, dat de waterdruppel in inkt ziet verdwijnen, en waar er van het berkehout geen splinter meer over is.

Misschien is het daarom, dat het niet in de *Verzamelde Gedichten* is opgenomen, maar daar wel in een tweegevecht om het bestaansrecht zal losbarsten:

> Desondanks: helder
> als een splinter berkehout
> eenvoudig als een vallende
> waterdruppel -
>
> de mens, zijn schroefdraad,
> zijn kokhalzende vederbossen,
> zijn wurgende,
>
> langzaam gewurgde
> vergezichten.
>
> (*Verzamelde Gedichten*, 1962; bladzij 226)

Wie weet worden die twee gedichten nog eens compleet naast elkaar gezet. Het zou de moeite waard zijn, want er is bijna geen gedicht in het oeuvre van Faverey of het gaat om tweevoud, een balans van tegenstrijdigheden, oplos-

singen en kortsluitingen; gedachtig de spreuken van Heraclitus: Het onderling strijdige overeenstemmend... uit wat elkaar tegenstreeft, de mooiste eenstemmigheid.

Hoe kariger de tekstjes uitvallen, hoe moeilijker het is om lukrake dingen aan elkaar te koppelen. Vooral als er geen menselijke logica aan verbonden wordt en willekeur troef lijkt.

Aanvankelijk werden door critici de *Gedichten* (*1* en *2*) onbegrijpelijk en onzinnig bevonden. Een schoolklas bleek echter geen uideg nodig te hebben, men schoot in de lach, nam het losse zand juist voor lief, kreeg het meteen in de gaten. Ik heb daar veel van geleerd:

> Op deze of gene oever:
>
> zo'n gladde machine.
> Eentje die afgekoeld is,
> zich nu afdroogt.
> Daarna gaat hij liggen;
>
> gaat zij Hggen.

Plaats, landschap, tijd, ding, persoon... spelen in een ommezien stuivertjewisselen, je ziet een complete idylle, voor je het weet.

Pijlsnel terug naar Sapfo in de eerste paragraaf van de verantwoording van Lela Zečković... ‘De titel *Springvossen* heb ik te danken aan de volgende strofe uit een ongepubliceerd gedicht’:

> Herinneringen aan cirkels;
> Springvossen, yerricans;
> potscherven, papyrusresten.

Een kringloop wordt afgetast, als ging het opnieuw om een kwadraat van een cirkel, eenonmogelijke opgave.

Wat had Faverey op het oog; we vermoeden het spoor van Sapfo, meer weten we niet, want Lela Zečković citeert alleen de laatste strofe:

> Van Sapfo ben ik gaan houden
> sinds de vernietiging
> haar teksten heeft ingekort.

Wat er terecht is gekomen van de zwervende avontuurlijke springvossen, dat

weten we wel, want in de *Verzamelde Gedichten* staat op blz. 105 (*Gedichten 1*) iets op ons te wachten:

> Sprinkhanen; wilde honing;
>
> Springvossen. Zon met wieken
> in haar sterrenbos - een golf, kind
> van een golf (Mag ik bij je komen,
>
> tarentijns kopje van me). Meanders;
> white slip; donkerslag. Zij kijkt
> uit op een nulbaan: glimlachend, wis-
> kunstig: einde van een bergrijk. Ik ga
>
> weg; zij is weg. Meer scherven nooit.

In het *Nawoord* van Gerrit Krol in *Springvossen* komt dat gedicht ter sprake als ‘het toppunt van onbegrijpelijkheid’, maar voor het springende woord maakt hij een uitzondering, hij kan ermee ‘uit de voeten’.

De aanhef van het gedicht komt uit het woordenboek: de *sprinkhanen* en de *honing* staan vlak bij elkaar en in het wild. Ze vormen met z'n tweeën een springplank, zo moet het spel in beweging komen.

Heraclitus zou zeggen: Beweging is Schijn.

Waren wij níet op de hoogte van Faverey's *Zon* en de *Cirkels* in het fragment van het bovenstaande gedicht in de *Nagelaten Gedichten*, dan zouden we niet direct aan Sapfo denken en evenmin aan de vrouwelijke zon, plus kind en de verborgen geliefde.

Het *kopje* tussen haakjes is overigens niet zomaar van een golf in de Middellandse Zee afkomstig: het is een ingekocht kleinood, een koopje uit Italië, liefdevol in huis gehaald.

Na al die voorbereidingen en invallen kan het spel pas echt beginnen en wel in volle vaart, gadegeslagen door een stuurvrouw, een *Zij*...wie zou dat nu zijn?

Het duet verzet in een mum van tijd bergen werk en plots houdt het op, naar genoegen. De afsluiting hoeft geen betoog: van Sapfo's leidster kunnen we zeker zijn, haar scherven zijn immers onsterfelijk.

Haar naam, in het niet gepubliceerde gedicht met de Springvossen dat Lela Zeckovic openbaarde, verdween in *Gedichten 1* (1968), maar duikt zeven jaar later triomfantelijk op in de bundel *Chrysanten, roeiers* (1977). Faverey maakt alles goed: hij dicht haar een reeks van negen toe: *Hommage à Sapfo*. Het definitieve slotakkoord is een eerbetoon, da capo:

Van Sapfo ben ik gaan houden
sinds de vernietiging
haar teksten heeft ingekort.

(blz. 253)

In een typoscript in *Nagelaten Gedichten* stelt hij:

Niets doet meer deugd
dan het onverhoopte...

De eerste strofe van het laatste gedicht in de Sapfo Hommage luidt:

Wie niet wacht op het onverhoopte,
die houdt het nooit zo lang vol
tot hij uitroept: genoeg.

Heraclitus: Als iemand niet hoopt op het onverhoopte, zal hij het niet vinden, omdat het dan onvindbaar en onbereikbaar is.

Opnieuw heeft Faverey het kwadraat van de cirkel uitgevonden.

In de *Nagelaten Gedichten* wordt het reeksenmodel beproefd, maar nog niet gekoppeld aan voorbeelden van naam. Hier is er zo een:

Begin van een landschap.
Temporale kwab tijdens

sneeuw; met geluiden
van messen in sneeuw.
Landschap, of seascape.

Waar er eentje aan hangt,

of hij in neerstort.
Iemand zich aan vast-
houdt; of in ophoudt.
Dat de telefoon gaat

en niemand thuis is.

Ik toch een naam moet zeggen.
Dat ik ook nergens meer ben
en toch mijn naam moet zeggen.

De professionele psycholoog, werkend in Leiden, gebruikt ook in Amsterdamse vrije tijd zijn hersens: er begint een *landschap* te dagen, ondanks het slechte zicht. Een *seascape* zou ook kunnen; welke kant het ook op kan gaan, het blijft onzeker en hij komt er niet uit.

De *telefoon* onderbreekt het denkproces, zoals het in *Gedichten 1* herhaaldelijk wordt afgebroken. Bijvoorbeeld in *Een lek in het zwijgen: noise* (blz. 35). In deze opzet komt de boodschap van buiten, zo komt de dichter bij wijze van spreken dichterbij, een *coming-out*.

De twee gedichten, die op 'Begin van een landschap' volgen, zetten de impasse en stoorzender voort. De sneeuw gaat over in *rook*, een sleutelwoord dat in het groeiende oeuvre veelvuldig ingezet zal worden. Sneeuw produceer je niet zelf, rook komt van buiten, maar er kan ook, als het brein in werking is, een eigen rookwolk voor de dag komen. In nr. 3 wordt diep ingeademd en diep uitgeademd, het is er en het vervliegt:

rook roept om afscheid.

Van wie, is de vraag...

Een reeks van zes, die hier weer op volgt, moet het hebben van *Wind en Rook*. Er wordt hard gewerkt aan een regelmatige cyclus, met een opvallende strofebouw: vier keer 4-1-4 en twee keer 5-1-5. De bijkomende ingrediënten zijn *roos, pluis, paardebloemstengel, golf, ruisen, stilte, veulen*...in allerlei varianten, maar steeds weer herhaald en geënt op Wind en Rook.

Het laatste gedicht lijkt twijfel uit te spreken (het staat in de *Nagelaten Gedichten* los van de andere vijf, maar dat kan toevallig zijn):

Is, of wordt het later, of
eerder, zegbaar - dingbaarder
wordt het nooit; het liefst:
laat mijn tekst iemand omcirkelen
die zich met hem opscheept,

of door wie hij met zich wordt
afgescheept; als rook de uitkomst
niet aanzegt, kan ik beter naar zee
gaan: zich te laten wegwaaien.

De reeks is niet in *Verzamelde Gedichten* terecht gekomen, maar in de Hommages van de derde dichtbundel is Faverey volop met Sapfo in zee gegaan, zoals we aan hebben zien komen.

In *Chrysanten, roeiers* ligt een speelveld braak, maar de wederzijdse fans zitten in spanning. Elk ogenblik kan de tweestrijd beginnen. De combattanten melden zich zelden of nooit, ze weten niet wat ze aan elkaar hebben. Gaat de ontmoeting wel door?

Nogmaals de eer aan de Dame. Hoe wordt zij in de reeks in- en uit geleid. Eerst wordt de *locus amoenus*, de lieflijke plek, bepaald. Hier zal het gebeuren: *Hier het zich ooit uitvond*.

Van Sapfo nog geen spoor, maar dan komt een *eiland* in beeld en wie weet, kan daar verhoopt de tijd stilgezet worden, zo mooi kunnen daar nacht en dag samenvallen.

In het derde gedicht van de reeks komt een *potscherf* aan het licht, in woestijnzand weliswaar, maar veraf kan zij niet zijn:

> En dan nog zo aangeraakt te worden
> door een tinteling in het denken...

Het woord *tinteling* klinkt hier voor het eerst, het zal later herhaald worden en op blz. 602 hoor je het nog... het is het woord voor de tastbare liefde. Zelfs *tintelaar* komt eraan te pas in de laatste woorden in de voorlaatste bundel: *Tegen het vergeten* (1988), dat ontbrak er nog aan.

Twee gedichten lang probeert de dichter zijn eigen weg te gaan: in het Spaans wordt een duif geslacht, maar het wil maar niet lukken en ook *O*. (de slimme Odysseus) slaagt er niet in de tijd te slachten, terwijl de *baron (Freiherr) van Münchhausen* dat wel vermag... dat kon hij dus niet, onze schutter.

Vier gedichten lang concentreert de vastgelopen dwaler zich weer op het gekozen middelpunt van de zee, om de *kim* te verankeren en de inhoud (of nog beter via een scheepsterm: de *inhouten*) niet uit het oog te verliezen. Het moet toch eens slagen. Het uur staat stil, het werkt stokt, de tong kan niets meer terug doen. Komt er wat van?

Sapfo heeft een mooiere vraag:

> Wat te doen?

Die zin komt van haar zelf. U herinnert zich hopelijk nog dat de dichterlijke vertaler twee regels vol zon en geluk onder de knie probeerde te krijgen, om het Grieks machtig te worden, maar vooral om zijn eigen toon te vinden.

Hier lukt het hem spelenderwijs iets terug te vertalen:

alla ti ken poeièn (Sapfo fragment 58)

Bij wijze van een ander eerbetoon, volgt hier een Engelse vertaling, die duidelijk maakt dat Sapfo in haar ouderdom zich nog altijd houdt aan de heldere glans van de zon, de liefde en de poëzie.

Called you
filled your mouth with plenty
girls, fine gifts
lovesong, the keen-toned harp
an old woman's flesh
hair that used to be black
knees will not hold
stand like dappled fawns
but what could I do?
no longer able to begin again
rosy-armed Dawn
bearing to the ends of the earth
nevertheless seized
the cherished wife
withering is common to all
may that girl come and be my lover
I have loved all graceful things....and this
Eros has given me, beauty and the light of the sun.

Guy Davenport, 1995

De vraag: wat te doen, wordt niet meteen beantwoord. Er volgen nog drie andere vraagtekens, in naam van de dichter:

Verspreidt
de stilstand zich met
onmogelijke snelheid?

Is dit nog riet dat daar wuift?

Of wordt er alleen gewuifd
in taalresten op een flakkerend
scherm in een krimpend centrum?

Dat waren de doeleinden, waaraan vroeger de oefeningen moesten beantwoorden en waar in de toekomst Sapfo mee zou moeten werken. *Taalresten, scherven* bleven bestaan, dus kon de benarde vragensteller niets anders doen, dan eraan te geloven.

De bladzij wordt omgeslagen:

> Waarom? Omdat ik hier
> zit....

Het geeft niet meer of hij in een *blok para(f)fine* opgesloten zit, of juist niet, als er maar...

> een vederlicht schuimend
> wegzijn is...

Voorlopig is het niets bereikt, de leegte op eigen kracht en de schoonheid daarvan, zo lang

als het mag duren en duurt.

De naam van Sapfo is gevestigd, die van Hercules Segers is omstreden. Tussen haakjes: het wordt tijd dat de foutieve spellingen, in omloop, verdwijnen.

Sapfo, Segers. Een *h* zit er niet in

Op het eerste gezicht lopen de locaties van de kampioenen uiteen: de zee met het droomeiland van Sapfo waar zij daadwerkelijk woonde en de bomen van Segers, die hij niet werkelijk had gezien, maar nagebootst, onder meer door de schilders van de Donauschule.

Toch begint de hommage met een zeegezicht:

> Staande op een rots,
> die het begin is
> van een berg,
>
> en die zich niettemin
> voor mijn ogen in zee stort...

Hier het zich ooit uitvond is geldig voor Sapfo, maar niet voor eenling Segers, die alles probeert, zijn etsen herziet, opnieuw inkleurt, er nooit genoeg van

krijgt, een plaat niet helemaal uitpoetst, maar een nieuwe vondst er doorheen werkt. Rusteloos, stuk voor stuk, gaat hij verder. De ik in het eerste gedicht is zo ver nog niet, al komt hij in verleiding meteen toe te slaan, zich in zijn meesterwerk te storten. Het zal stap voor stap moeten gebeuren, anders verliest hij geduld en contact:

> heb ik soms
> zo kunnen verlangen
> naar de binnenzee in mij,
> dat ik mij haast een zich
> verstotende was geworden.

Faverey beseft, dat hij schoon schip moet maken. Hij gaat opnieuw van start. De losse *kristallen*, waaraan hij in zijn oefeningen, *deze of gene*, zo gehecht was geraakt, dat het tijd wordt orde op zaken te stellen met behulp van een nimmer versagende kampioen, een Hercules die werkstuk na werkstuk af kan leveren.

> Opdat ik tenminste één
>
> neuslengte voor blijf
> op wie ik word..

Onmiddellijk gaat zoiets niet, stapvoets schudt hij de schroom van zich af, tot hij in nr. 6 van de reeks zich schrap zet, zich er doorheen slaat, tot op de bodem gaat en een juichkreet vol zegepraal slaakt:

> O ontstentenis-
> hartgrondigste.

Je zou dan verwachten dat Segers nu zijn eerbetoon krijgt, maar volgens de wetten van *suspense* komt *Achilles* tussenbeide, zij het zonder dat zijn naam wordt genoemd en ook zonder meteen te worden herkend.

> Lippen; vleugels; ideeën.

De dichter bijt zich in zijn opdracht vast, slaat nieuwe vleugels uit, onbestaanbaar of niet, namens Hercules, en dan bruisen de ideeën:

> de Liploze, zijn schildpad;
> hersenschimmen, rook; ik.

De wedstrijd tussen *Achilles* (in het Grieks *liploos*) en de *schildpad*, die ondanks de snelheid van de held een neuslengte voorblijft. Dat is één van de argumenten van Zeno van Elea, die wil laten zien, dat een meting van beweging niet precies klopt; je ziet bijvoorbeeld de vliegende pijl in de roos schieten, maar elk ogenblik is die in rust, want hij neemt steeds dezelfde ruimte in.

Onzin natuurlijk, *hersenschimmen*. Maar een verzinner kan alle kanten op: het idee zal vervliegen, gaat in rook op en blijft terzelfdertijd bestaan. In het volgende gedicht vat Faverey, volledig op zijn gemak, het werk van Segers samen:

> De boom als larix
> is eerst spar uit de Do-
> nauschule, voor hij zich
> herinnert als de larix
> die zijn boom blijft.

Terzijde constateert hij:

> Nog vrijwel niets
> heeft mijn vers
>
> van wat zich doorbreekt

En vervolgt de hoogtepunten in het oeuvre, als kenner en bewonderaar:

> in het steigerend paard,
> in de drie boeken,
> in het doodshoofd
> en in sommige andere
> etsen van zijn hand.

In de resterende twee gedichten van de hommage gaat hij pas goed aan de gang, vol plannen in zijn cirkel met legio veelhoeken:

> ik zie het me al doen.

In het spoor van zijn voorbeelden gaat hij rustig aan het werk; het stadium van kortstondige oefeningen, op goed geluk en het tegendeel, is voorbij:

> Ik ben haast waar ik wezen moet:
> al was ik het zelf...

Waar moet hij wezen? Bij stilstand in beweging.

Heraclitus: Terwijl het verandert, rust het uit.

Het laatste gedicht staat in *rook en het rookgat*, opgevangen in het *geruis uit de trechter*, het doet er niet toe waar hij overlevende schoonheid kan vinden, gehavend of niet:

> De ruïnes aan de Eufraat,
> of elders. De zuilen
> te Palmyra, of elders.

Terloops zinspeelt hij in die tweede, zonovergoten locatie, ook nog op een gedicht van grootmeester *Hölderlin*.

De rook is wit en nog eens wit, een nieuwe paus is op komst, het programma ligt klaar...

> In beweging te volharden;
> de beweging aan te kleven,
> als het niet bestaat:
> bewegen, beweging.

en wordt ter plekke voorbeeldig uitgevoerd:

> De pijl staat stil.
> De boot ligt op de oever;
> de spin krijgt zijn vlieg
> nooit leeg. Tussen dood
> en leven springt
> zelfs geen vlo.

De laatste zin komt ook voor in een typoscript (*Nagelaten Gedichten*, blz. 35).

Gerrit Krol besteedt in zijn *Nawoord aandacht* aan die voltreffer, maar helaas misplaatst: hij stelt dat de laatste gedichten van Faverey in het teken van zijn naderende dood staan: ze zijn eenvoudiger dan voorheen en springvossen vertonen zich niet meer.

Dan citeert hij de zin waar het om gaat: *Tussen dood en leven springt zelfs geen vlo*.

De coda in de ‘Hommage à Hercules Segers’ laat echter zien, dat dood en leven naadloos samenvallen en dat zulks ook nu juist de bedoeling is. Wie

bij leven onsterfelijk wordt, en dat niet één maal, maar telkens weer, is voor altijd springlevend.

Faverey had het moeilijk met een ander, loslopend Segersgedicht, dat hij daarom niet in de *Verzamelde Gedichten* opnam. Pas in de bundel *Lichtval* (1981) loste hij het probleem op.

De eerste versie dateert uit 1972, hij bleef eraan werken, maar hij noteert in handschrift op 11.04.1975 (uitzonderlijk precies voor zijn doen): *3 jaar aan bezig: nooit kom ik uit deze ets*.

Wat zat hem dwars:

> Rotslandschap met scheepstakelage.
>
> Hoe onlogisch de plaatsing hier
> van een windmolen. Scheeps-
> takelage zonder schip,
> speerdrager met speer.
>
> Geen wind brengt de wind-
> molen in vervoering.
> Tussen dood en leven
> springt zelfs geen vlo.
>
> De man draagt een hoed;
> hij houdt zich vast aan de speer.
> Ik kan de scheepswrakken ruiken.
>
> Roerloos raakt het over.

De ets met die titel is uitzonderlijk: in een diep dal met een windmolen, die nooit wind kan vangen, klimt in de plooien van de steile hellingen een nauwelijks zichtbare man met een zeer lange speer naar boven. Maar of hij het zal halen, dat weet je maar nooit. Resten van een vroegere etsplaats zijn niet verwijderd: heel goed zichtbaar hangt het tuig in de lucht, maar het schip is er niet meer. Volledig geschrapt.

Berg en zee vallen samen in het onbestaanbare, een kolf naar Faverey's hand. In het eerste gedicht van de ‘Hommage à Hercules Segers’ (gebundeld in *Chrysanten, roeiers* in 1977, voorgepubliceerd een paar jaren eerder) komt het zover niet. Maar het roer wordt in dit geval meteen omgegooid en verder geen nieuws. Wel laat hij de prijswaardige zin met de vlo verspringen naar het slot van de reeks... maar wat dan?

Een kleine correctie van de eerste zin ligt voor de hand: *onlogisch* is te expli-

ciet, het is een verontrustende vraag waar geen antwoord op is. *Een punt in plaats van een komma* maakt het kortsluiten van *zonder en met*, ineens sterker.

De tweede strofe houdt niet veel over: de herhaling van de windmolen is overbodig, want de wonderbaarlijke ontdekking spreekt voor zich zelf en de idee, om bij voorbaat af te zien van een magische rol voor wind en windmolen, kan men beter laten varen.

De verplaatsing van dood, leven en de onwerkzame vlo, maakt dat er van deze strofe niets meer beklijft.

Op de ets van Segers is met moeite zichtbaar, dat de man een hoed draagt; dat hij zich vast aan de speer zou kunnen houden, is bijna onaannemelijk. Bovendien komen, door het wegvallen van de tweede strofe, de man en de speer wel heel dicht in de buurt van *speerdrager en speer*, die onmiddellijk aanspreken en geen *follow up* nodig hebben: met hen is alles gezegd.

Twee losse zinnen blijven nog over: *Ik kan de scheepswrakken ruiken*... daar is tenminste niets mis mee, vooral door de zintuigelijke gewaarwording, (denk aan de Sapfo-vertaling: ik, ik houd van zintuigelijk) die niet weg is te branden. Maar de slotzin vervliegt.

Wat te doen?

Tussen de bundels *Chrysanten, roeiers en. Lichtval*, droegen Faverey en André du Bouchet bij aan een tv-uitzending met de titel: *Segers, dichters*. Twee bewonderaars als sparring-partners, elk op eigen wijze. De een beende over een schitterend veld, omzoomd met steile heuvels in een onbetreden landschap in de Drôme en verzon dat de etser hier ooit het lijnenspel voorzag.

De ander zat op een rots. Hij was gekleed in zwart en wit, de kleur moest nog komen. Een blaadje papier werd open gevouwen, in alle stilte. Het verse gedicht werd voor het eerst hoorbaar gelezen, helder en muzikaal als gewoonlijk, begrijpelijk voor een vijftienjarige jongen die componist wou worden, getuige een door Lela Zečković verstrekte partituur, een prelude:

Rotslandschap met scheepstakelage.

Wat moet de plaatsing hier
van een windmolen. Scheeps-
takelage zonder schip.
Speerdrager met speer.

Twee regels verwijderen:

verwijderd. Ik kan de
scheepswrakken ruiken.
Vijf woorden schrappen:

geschrapt. Ooit

zo geschonden?
Ja, antwoordde ik.
Ooit zo geschonden
(later na te slaan in de bundel *Lichtval* en *Verzamelde Gedichten*, blz. 395)

Het probleem was opgelost, door wat niet klopte te verwijderen en te schrappen.

Het is nu, dankzij de *Nagelaten Gedichten*, mogelijk die *twee regels* op te sporen:

> Geen wind brengt de wind-
> molen in vervoering.

Ook met het schrappen van de vijf woorden kan dat:

> De man draagt een hoed...

Met de schending, op naam van Segers, Sapfo en Faverey ex equo, zal dat nooit gebeuren.

Zelfs de aankondiging van de film, inmiddels vergeten, heeft hij niet verloren laten gaan: in de reeks *Gezicht op Rhenen*, waar Segers ooit werkte aan de overkant van de rivier en waar de dichter op dezelfde plek verklaarde, dat hij, net als zijn kampioen, van geen ophouden wou weten.

In het laatste gedicht van die reeks verwerkt hij de trailer:

> echter, in mijn eigen tijd, zo een grote
> zwarte kraai, van het vasteland gekomen,
> aanvliegend boven dezelfde zee
>
> die nog zo naruist in de schelp...

Om nooit te vergeten.

> *Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn* De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*

Hans Groenewegen

Donkerschaal
Over een aspect van de poëzie van Nachoem M. Wijnberg

Maimonides (1135-1204) citeert in de inleiding van zijn *Gids der verdoolden* Spreuken 25: 11: ‘Een woord, in juiste vorm gesproken, is als gouden appelen op zilveren schalen.’ Hij werkt dit beeld uit om de verhouding te beschrijven tussen de direct zichtbare en de verborgen betekenis van de verhalen in de Heilige Schrift. De zilveren schaal is door een kundige goudsmid opengewerkt. Wie er van ver, of zonder de juiste aandacht naar kijkt, ziet het fijnbewerkte, voortreffelijke zilver. Wie echter wel met de juiste aandacht kijkt, ziet door de openingen de gouden appel glanzen. Naar dit beeld is de eerste betekenis van de verhalen van de thora te begrijpen als voortreffelijke wijsheid aangaande de onderlinge verhoudingen van de mensen in de wereld. Hun tweede, diepe betekenis, de gouden appel, is de wijsheid die de kennis van de waarheid van de Heer dient.

Nachoem M. Wijnberg foto Roeland Fossen

De ‘verdoolden’ die hij deze schaal met appel aanbiedt, beschrijft Maimonides zelf in zijn inleiding. De lezer die hij voor ogen heeft, is enerzijds vroom en rechtschapen, anderzijds voelt hij zich thuis in het filosofisch rationalisme. Met zijn ene voet staat hij in de joodse traditie, met zijn andere in het eigentijdse denken dat zich op Aristoteles baseert. Hij is in verwarring. Op eigen kracht doorziet hij noch de veelduidigheid noch het metaforisch karakter van de formuleringen in de thora. Wat hij ervan begrijpt en wat hem geleerd is, kan hij niet in overeenstemming brengen met zijn filosofische inzichten. Daardoor voelt hij zich gedwongen of de uitgangspunten van zijn geloof te verwerpen of zijn ratio te verloochenen. In beide gevallen zal hij zich beroerd en verward voelen. Met zijn filosofische en exegetische exercities in deze *Gids der verdoolden* biedt Maimonides een uitweg uit het dilemma. De gouden appel van de waarheid omtrent de Heer is langs filosofisch rationele weg te benaderen. De zilveren schaal van de menselijke taal van de thora is een ware en voor de menselijke geest noodzakelijk omhullende draagster van die waarheid. Middels zijn filosofische exegese van de thora, brengt Maimonides de geloofstraditie in overeenstemming met de eisen van de ratio.

De dichter Nachoem M. Wijnberg lijkt voldoende gefascineerd door het denken van de arts en filosoof Mozes ben Maimon, zoals Maimonides' joodse naam luidt, om dat als achtergrond te kiezen om enkele contouren van zijn poëzie goed te doen uitkomen. Verschillende van zijn gedichten refereren aan inzichten van Maimonides. Als voorbeeld moge gelden de slotstrofe van het gedicht *Verduistering* uit de bundel *Langzaam en zacht*.

> Alle vooronderstellingen over de hemel,
> haar koude en hardheid, bleken te berusten op misverstanden
> en op ongeoorloofde uitbreiding van de toepasselijkheid
> van verklaringen voor datgene wat meer bekend of dichtbij was
> zoals een hand voor een oog.

In deze laconiek geformuleerde, boze ironie is een belangrijk thema van de moderne poëzie en filosofie herkenbaar. Wat wij van de ons omringende dingen weten, heeft minder met hun werkelijkheid en waarheid te maken dan met onze waarnemende vermogens en hun beperkingen. Wiens hand het is voor dat oog, een eigen of een vreemde hand, laat Wijnberg in zijn gedicht open. Dat doet denken aan een strofe van Hans Faverey uit diens cyclus *Chrysanten, roeiers*; 'Als ik straks ene hand zie / voor ogen, help ik mij hopen / dat het een eigen hand is, / of dat het een hand is / die bij mij wil horen.'

Maimonides zou kiezen voor de interpretatie dat de hand die wij zien de hand van God is. Die hand heeft ons uitgerust met de vijf zintuigen waarmee wij kennis kunnen ontwikkelen over de wereld waarin wij leven. Die hand echter begrenst tegelijk ons kennen. Over elke wereld naar andere maten gemeten dan zicht, tastzin, gehoor, reuk en smaak kan met geen mogelijkheid een positieve, kennende uitspraak worden gedaan.

De ratio, de filosofische methode, is voor Maimonides niet een alternatieve weg om te ontdekken wat zich achter die 'hand van God' bevindt. God is een geheime en verborgen God. Wij kunnen bedenken dat Hij de oorsprong van alles is. Maar wij kunnen Hem, de Onbewogen Beweger, niet kennen. Zijn wereld is van een andere orde. Zijn essentie valt buiten ons kenvermogen. Alles wat daarover gezegd wordt, is, in de woorden van Wijnbergs gedicht, 'misverstand' of 'ongeoorloofde uitbreiding van de toepasselijkheid van verklaringen' die op onze maat gesneden zijn. De rede stelt ons alleen in staat de grenzen van het menselijk kennen nauwkeurig te bepalen, grenzen die bepaald zijn door Gods hand.

Wat er volgens Maimonides over de hemel wél op een ware en zinnige manier gezegd wordt, is afkomstig van goddelijke openbaringen. Als je zegt dat wij in het duister leven, zijn het de profeten onder ons die soms als in een lichtflits iets zien. Ook de filosofen zien soms iets, maar dat is eerder een glanzen van een onbereikbaar object. Wat de profeten noodzakelijkerwijs in de zilveren, menselijke taal van de thora vertellen, kan de filosofische exegese van die teksten onthullen als de gouden appel van de ware theoretische kennis over God. Die waarheid is dat Hij alles wat wij naar onze menselijke maat van Hem denken te kennen, niet is.

Nachoem Wijnberg zelf vat deze opvatting in een klein essay over zijn eigen verhouding met buitenlandse poëzie zo samen: 'Maimonides meent dat het

verboden is God eigenschappen toe te schrijven of de namen van eigenschappen van eigenschappen te gebruiken als namen voor Hem. Over God kan hoogstens gezegd worden wat Hij niet is (Hij is niet groen, Hij bestaat niet uit meerdere personen) en zelfs deze negatieve eigenschappen zijn eigenlijk nog te negatief omdat de mate waarin God iets niet is onze vaardigheid overtreft om dat te beschrijven. Maimonides laat zich niet uit over de mogelijkheid God te beschrijven in tegenstrijdigheden [..].'[1.]

Wie de zeven dichtbundels van Nachoem Wijnberg leest, ziet dat de dichter het filigrein van het menselijke spreken over God in de thora kent. In zijn eerste bundels vallen namen zoals die van Abraham, Mozes, Adam. Een gedicht vormt de monoloog van een profeet, een ander de bewerking van een psalm. Vaak zijn in gedichten flarden te herkennen van bijbelverhalen, waarbij je de namen te binnen schieten die niet worden genoemd. Verschillende malen Mozes, Samuel op zijn bed in de tempel in Silo, de psalmist David, Jakob in zijn gevecht met God of de engel aan de Jabbok, Gideon als een dier drinkend aan de beek, Juda de leeuw en Sadrach, Mesach en Abednego in de vuuroven van Nebukadnezar. In het gedicht *Race* uit *Langzaam en zacht* wordt een racewagen van lego vergeleken met een vurige 'hemelwagen' die doet denken aan het rijtuig waarmee Elia naar de hemel werd vervoerd. Elia is ook herkenbaar in de vreemdeling die in het gelijknamige gedicht uit *Alvast* refererend aan de inzettingswoorden van het pesachfeest een beroep doet op het gastrecht: 'De vreemdeling zegt: "Jullie zijn toch zelf vreemdeling geweest," [..]'.

Blijkens het gebruik van verschillende namen in zijn eerste twee bundels kent Wijnberg ook de mondelinge leer die in de rabbijnse traditie werd gesmeed rond de thora, de schriftelijke leer van Mozes. Hij noemt bekende rabbi's als Rab (Rabbi Abba Areka, derde eeuw) en Rashi (Rabbi Sjlomo ben Jitschak, 1040-1107) die zich met de vorming van de Talmoed en de commentaren daarop hebben beziggehouden. De in de poëzie niet met name genoemde Maimonides overigens heeft in een van zijn boeken, *Misjne Tora* (*Herhaling der wet*), als eerste een systematisering ondernomen van de veelvormige verzameling teksten die de Talmoed is.

Tegen de door mij gekozen achtergrond wordt zichtbaar dat Wijnbergs poëzie een veelvormigheid kent die alleen al daardoor het disparate karakter van de Talmoed citeert. Sommige gedichten doen denken aan traktaten, sommige aan gebeden, andere refereren aan disputen of aan een casuïstische verhandeling. Veelvuldig herinneren in alle bundels gedichten of fragmenten van gedichten aan de manier waarop in de overlevering en uitleg van de geloofsleer anekdotes worden verteld.

Dat laatste aspect is een van de verklaringen waarom ondanks de diversiteit

1. Nachoem M. Wijnberg, *Ik weet niet eens boe ik zijn naam moet uitspreken*. In: *Armada*, jrg. 3, nr. 8, september 1997, pp. 24-27.

aan tekstsoorten, Wijnbergs poëzie in taal en dictie een sterke eenheid vormt. De houding van de verteller overheerst.[2] De andere vertogen zijn in die van de vertelling ingebed. Het gedicht *De verteller Rabbi Nachman* uit de debuutbundel *De simulatie van de schepping* is tot aan de Kafkaiaanse wending van de tweede strofe te lezen als een zelfportret van de dichter:

> Rabbi Nachman at 's avonds alleen en daarna
> zette hij het bord (meestal nauwelijks aangeraakt)
> buiten de deur van zijn kamer en sloot de deur.
> Hij werkte totdat een bepaald verhaal niet meer
> dichter bij een geheim kwam en sprak het nachtgebed
> daarna uit. Soms meerdere keren in een nacht.
>
> Hij vroeg een vriend de papieren met aantekeningen
> te verbranden na zijn dood. Rabbi Nathan deed dit.
> Een week na zijn dood. Hij liep met de papieren
> naar een plaats in het woud en verbrandde de halve
> geheimen en de driekwart geheimen op die plaats tot as.

Rabbi Nachman van Bratzlav (1772-1810) was een van de leiders van de joodse mystieke beweging van het chassidisme. Hij was een achterkleinzoon van Israel ben Eliëzer (1700-1760), de man bij wie de beweging begon en die Baalsjemtov (Meester van de goede naam) wordt genoemd. Hoewel het vertellen van een geconcentreerde anekdote over een, het totaal bevattend, aspect van een mensenleven binnen de chassidische beweging een karakteristieke methode is om de leer aangaande God en het heilige te verduidelijken, geldt Rabbi Nachman als de verteller van verhalen en sprookjes bij uitstek. Vertellen was voor hem een levensnoodzaak. De verhalen moesten de leer kleden. De naakte leer zou in zijn heiligheid onverdragelijk zijn.

Wijnberg zet hetgeen bekend is over Rabbi Nachman naar zijn hand. Rabbi Nachman schreef zelf zijn vertellingen niet op. Dat werd naderhand gedaan door zijn lievelingsleerling Rabbi Nathan van Niemirov. Deze deed dit uit zijn geheugen en soms na een langere tijd. Rabbi Nachman keek naar het opgeschrevene niet om. De overgeleverde versies zijn daarom verre van betrouwbaar. De verhalen waren misschien beter bewaard gebleven als ze niet zouden zijn opgeschreven, als ze, in de woorden van het gedicht, zouden zijn ‘verbrand’. Wijnberg maakt Nachman tot de schrijver die hij niet was, maar die daardoor voor hemzelf de mogelijkheid biedt tot identificatie. Wie de gedichten van Nachoem Wijnberg interpreteert, kan zich met Nathan identificeren.

2. In een ander essay heb ik de gedichten van Nachoem Wijnberg gekarakteriseerd als ‘legendarische anekdotes’. De term ontleende ik aan Martin Buber. Zie: Hans Groenewegen, *Een legendarische werkelijkheid. De poëzie van Nachoem Wijnberg*. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 39, nr. 2, maart-april 1996, pp. 163-168.

In vertellingen van Wijnberg vallen ook andere namen, namen die niet in verband staan met de traditie van Talmoed en chassidische mystiek, zoals die van Nietzsche, George Curzon, Johannes Kepler, Achilles, Orpheus, de godin van de jacht Diana, Tarzan, en Pasiphae, de koningin die verliefd werd op een stier. Wijnberg behandelt ze echter alsof ze wel in die traditie staan. Naast dat over Rabbi Nachman staat het gedicht *John Lennon & Paul McCartney*. Het laat zien hoe Wijnberg dat andere materiaal omzet. De beide Beatles en hun publiek zijn gemodelleerd naar de verhouding tussen de *tsaddik*, geestelijk leider, en zijn gemeente van chassidim. De tsaddik doorvorst de geheimen van God en staat in een mystieke betrekking tot Hem. Een chassidische mysticus is nooit een mysticus voor zich. Hij is eerder een middelaar. Hij is mysticus voor de gemeenschap. Omgekeerd draagt de gemeenschap hem. De nacht is de tijd voor de thora-studie. Dit gedicht laat de ontmoeting met de koning, een mystieke omschrijving van God, in de nacht plaatsvinden. De strelende nacht die het contact verbeeldt, is als een hand voor ogen. De leiders van de generatie kijken omhoog in de nacht. Wijnberg beschrijft de mystieke ontmoeting in een beeld dat zegt dat deze mystici niets zien, niets anders dan de nacht.

> Zij zijn de leiders van de generatie
> en de verzamelplaatsen van gevoel en inzicht
> van de hele generatie. Zij zijn twee
> die in de nacht van de havenstad Liverpool
> doorstuderen totdat een dienaar hen waarschuwt
> dat het nu tijd voor het ochtendgebed is.
>
> Zij zijn de leiders van de generatie
> die in de nacht een redenering opstellen
> die doordringt tot de buitenste omhulling
> van de wereld (tot vlak voor de koning)
> en die zonder vervorming weerkaatst wordt
> en terugvalt naar de generatie in de wereld.
>
> Zij zijn degenen die niet slapen
> maar hun gezicht oprichten en hun ogen
> als de hand van de koning over de wereld streelt
> als nacht, en de hand van de koning herkent hen.

Namen worden per bundel minder genoemd. Maar de anekdotes over de anonieme mannen en vrouwen - over hun verlangens en begeerten, over hun wachten en verwachten, hun reizen op ‘de breedtegraad van Jeruzalem’,

over het feit dat ze overal vreemdelingen of gasten lijken te zijn, over hun lichamen die zich onafhankelijk van hun wil lijken te gedragen, die niet weten of ze naakt willen zijn of gekleed, die steeds weer dansen, zich steeds weer baden, die niet weten wanneer de slaap hen overkomt en waar het waken, die de tuin zoeken of vinden die mogelijk het paradijs is - kunnen tegen deze achtergrond worden gelezen. Deze constante in thema's en motieven is een tweede verklaring voor de sterke eenheid van Wijnbergs poëzie.

John Lennon & Paul McCartney bevat elementen die de verhouding van Wijnberg tot het denken van Maimonides verhelderen. Deze leiders zijn te omschrijven als rationele mystici. Hun weg tot ‘de koning’ is een *redenering*. Daarmee komen ze tot het uiterste van wat volgens de filosofie van Maimonides mogelijk is: *tot de buitenste omhulling*. Zoals ik schreef, reikt volgens hem het menselijk kenvermogen niet verder.

Wijnberg deelt in dit gedicht het rationalistisch optimisme van Maimonides. Al is het in dit vroege gedicht geen goud wat er glimt, de ontmoeting aan de rand van het kennen vindt werkelijk plaats. In latere gedichten, met name in die uit de zesde bundel *Geschenken*, is de mystiek te duiden ontmoeting aan die rand minder vanzelfsprekend. Nachoem Wijnberg voert daarover, geheel in de lijn van de talmoedische traditie waarin allen uit alle eeuwen discussiepartners zijn, een dialoog met Maimonides.

In *Langzaam en zacht* staat *Dispuut*. Dat gedicht herinnert aan de rabbijnse gewoonte de wet te bediscussiëren tot alle tegenstrijdigheden in de voorschriften en interpretaties van de voorschriften zijn verdwenen. Die ontmoeting kent naar zijn aard geen einde, dan met de komst van de Messias:

> Ik heb al zoveel
> argumenten gegeven
> zonder tegenstrijdigheden.
> Ik ben moe en wil stoppen.
>
> Waarop kan ik mij verder beroepen,
> op een droom die ik had,
> op een krantebericht,
> op een mening van Rashi?
>
> De geleerden van het Rijnland waren gedood,
> in Mainz en Worms waren geen geleerden meer,
> in Troyes was Rashi.
> Geen zin kan zijn letterlijke betekenis ontsnappen.

Ter vergelijking, stel:
alle scholen zijn verbrand
en een man die zijn studie afbrak om zijn familie te onderhouden
schrijft op wat hij geleerd heeft en wat hij had kunnen leren.

Waarop kan ik mij verder beroepen,
op een twijfel van Rashi,
op de tranen in mijn ogen als ik aan het begin van zijn werk denk,
op mijn vermoeidheid?

Ik wil mij baden en gaan eten
en een boek lezen
dat ik prachtig vond toen ik het las
en waarvan ik stukken vergeten ben.

Een boek waarvan elke zin
tenminste letterlijke betekenis heeft
en die vergeten kan worden
en onbedorven teruggevonden.

Misschien zijn mijn rechten uitgeput
maar ook dan vraag ik
te mogen stoppen
en mijn hoofd in mijn armen te mogen rusten.

In de thora is geen eerder of later. Zij is geen geschiedenisboek in onze betekenis. In de germaans-christelijke geschiedenis van de jodenvervolging lijkt echter ook geen eerder of later, geen voor of na bedreiging te zijn. In de elfde eeuw vonden in West- en Zuid-Europa pogroms plaats. De chassidische gemeenschappen in Europa zijn in de twintigste eeuw vernietigd. Dit gedicht zet een profetische droom, een commentaar van Rashi en een krantenbericht als gelijktijdige en gelijkwaardige elementen naast elkaar.

Zowel de derde als de voorlaatste strofe van *Dispuut* staan in een betekenisvol verband met de implicaties van Maimonides' gebruik van het beeld van de schaal en de appel. Met de laatste regel van de derde strofe refereert de leerling die in dit gedicht spreekt aan de noodzaak dat de goddelijke waarheid gevat is in de zilveren schaal van de menselijke taal van de thora. Zilver is zilver, daarover valt wat zinnigs te zeggen. Daartegenover is in de voorlaatste strofe een wrevel te horen over het doorredeneren van het zilver naar het goud, van de letterlijke betekenis naar diepere. Het hangt er vanaf welke klank bij het hardop lezen het ‘tenminste’ krijgt: de beloftevolle dat er meer

is dan alleen de letterlijke betekenis of de vermoeid geïrriteerde van iemand die verlangt eindelijk eens een boek te lezen waarin alleen staat wat er staat en dat zo de lezer bevrijdt van de verantwoordelijkheid voor inhoud en interpretatie.

Van hieraf lopen de wegen van de dichter Nachoem Wijnberg en de filosoof Maimonides uiteen. Maimonides wil door het zilveren filigrein de gouden appel doen zien glanzen. Wijnberg ziet de glans van een donkere appel. Dat is te mooi gezegd. Wijnberg ziet niets anders dan donker, dat hij in zijn gedichten doorgrondt met de vasthoudendheid waarmee een joods mysticus de lichtende, vlammende hemelen doorvorst. Kan de filosoof vertrouwen op zijn schitterend verstand en zijn briljante redeneerkunst, de dichter moet het doen met zijn zintuigen en de stoffelijkheid van de taal. Met de filosoof kan hij de schaal bekijken en beschrijven, maar op het moment dat het aankomt op het doorschouwen van de openingen is hij niet tevreden met de glans van de ratio. Hij wil als een mysticus de appel zelf zien, en vasthouden. Hoewel ook in de joodse traditie voldoende mystieke stromingen zijn, put Nachoem Wijnberg nauwelijks uit hun taal- en beeldeigen, voor zover ik kan waarnemen. In een enkel gedicht in *Geschenken* roept een beeld associaties op met beschrijving van de God van Israël zittend op zijn vlammende troon temidden van de vurige engelen zoals hij in de teksten van de Merkawa-mystici wordt beschreven. In *Denk aan je* klinkt driemaal: ‘Ik denk aan je als afgesproken’. In de taal van de liefdespoëzie, die mystieke poëzie ook is, klinkt de overeenkomst van het verbond van God en Israël dat Israël zijn Heer en de Heer Israël gedenkt. In een wanhopige omkering beschrijft de lyrische stem zichzelf ‘als op een stoel zittend terwijl een brand woedt’. Het *trishagion* ‘heilig, heilig, heilig’ van de engelen voor de Troon in de zevende hemel, echoot in *Geef mij*, dat in zijn bede om aanwezigheid evenzeer de taal van liefde en mystiek verenigt:

> Ik zag iemand op straat en dacht dat jij het was.
>
> Vandaag zag ik iemand die net als jij liep,
> die zich net zoals jij rechtop hield.
>
> Geef mij, geef mij, geef mij,
>
> verschijning.
>
> Geef mij, geef mij, geef mij,
>
> verwondering over aanraking.

Nachoem Wijnberg blijft uitgaan van Maimonides' streng rationalistische uitgangspunt, in overeenstemming met het beeldverbod in de thora, dat de werkelijkheid van God ontoegankelijk is voor de menselijke waarneming. In zijn kritiek op de antropomorfe beschrijving van God zegt de laatste dat Hij alleen negatief te omschrijven is, dat wil zeggen door te formuleren wat Hij niet is. Toch spreekt hij nog van licht. Wijnberg neemt een stap die Maimonides niet gezet heeft. De consequentie van diens rationaliteit is een ontmoeting op de grens van het menselijk kennen, die niet langer rationeel genoemd kan worden, maar wellicht mystiek. De dichter ziet geen gouden licht, hij ziet alleen het negatief daarvan: het donker.

Vele malen wordt in de gedichten van Nachoem Wijnberg iemand in het donker wakker. Orpheus is in *De voorstelling in de nachtclub* 'Een man die in het donker ontwaakt'. De figuren uit de thora die Wijnberg noemt, of wier namen zijn teksten oproepen, zijn meest mannen die God ontmoeten: Mozes, Samuel ('Hij verwacht geen sprekende stem / die niet zijn eigen stem is, / 's nachts en alleen in zijn kamer [..]'; *Training* uit *De expeditie naar Cathay*), Elia, Jakob in zijn nachtelijk gevecht aan de Jabbok. Die ontmoetingen vinden plaats in de nacht, in het donker. In de eerste regel van het eerste gedicht van *Alvast* wordt het licht uitgedaan. Zo gaat een dubbelzinnige duistere ruimte open. Of die regel een constatering is of een imperatief blijft onuitgemaakt:

Geur als ik het licht uitdoe.
Als een bloem, dat wil zeggen: moedig.
Riviervis verdwaald in de oceaan,
in slaap bewegend.

Ook slaap is een donkere ruimte. Doodsslaap kan geïmpliceerd zijn want een riviervis is in de zee niet in zijn element.

Bij *John Lennon & Paul McCartney* was nog sprake van contact, van een ontmoeting. In het gedicht waarin de echo van Samuel klinkt is dat al minder zeker. Hetzelfde geldt voor *Op de manier van in een donker paleis* uit *Is het dan goed*. Daarin wordt het verlangen naar de nacht, naar het donker uitgesproken omdàt het de ruimte voor ontmoeting is: 'Zou je deze nacht lang kunnen blijven / of zou je mij een nacht / die net zo is kunnen wensen / met wat je in het donker vertelt aan een die nog niet kan spreken / niet meer kan spreken, niet wil spreken?'. Maar is het wel een ontmoeting als die ene niet spreekt? Is hij er wel? Zwijgen is een daad - een daad zelfs van liefde volgens de profeet Zefanja. Maar beduidt deze stilte zwijgen of afwezigheid?

Bij al het donker in de poëzie van Nachoem Wijnberg komt daarom de

vraag op of het wakker worden in het donker, het gewaarworden van het donker nog wel als ontmoeting kan worden omschreven. Slaat zelfs het voorbeeldig negatieve spreken over Hem niet om in de ervaring van Zijn afwezigheid? De Jakob van *Schreeuwend in lucht of in water* uit *Geschenken* is ‘kreupel van zijn stappen en slaan in de leegte / in zijn niet aangenomen gevechten’. Elders in dezelfde bundel wordt de bereidheid tot een ontmoeting geformuleerd: ‘Omdat er geluid komt uit het donker, / let je op, / totdat je hoort dat het regelmatig is.’ Regelmaat wijst op iets machinaals, niet op een boodschap van iemand die spreekt. Of regelmaat wijst op het horen van de eigen hartslag, in eenzaamheid. In het laatste gedicht uit *Geschenken* stelt de lyrische stem vast: ‘Achter mij een muur of de hemel. / Daar kan toch niets tegen teruggezegd worden.’

Deze berustende constatering is in *Geschenken* niet aan de gedichten vooraf gegaan. Daarin doet Wijnberg volop pogingen om uit de ‘door bewijsmuren ingesloten tuin’ te breken. Hij probeert de grenzen van de ruimte waarin hij zich bevindt, te doorbreken om in de andere ruimte te komen. *Hand vergeten* begint zo: ‘Hij slaat een raam kapot en valt zijn vuist achterna / door het glas.’ Of hij schreeuwt om een antwoord van God, zoals in *Psalm 22*:

> Luister.
> De woorden die ik uitschreeuw
>
> als
>
> een kudde,
> het veld plattrappend,
> en er is geen ander veld.
>
> Er is een verdrinkend paard onderaan een waterval,
> er is bloed over de helft van mijn gezicht.
>
> Leidt het je niet af naar mij te luisteren
> van je zeker en voortdurend verlies?
>
> Maar ik houd een oog open voor jou
> zodat je daardoor kan kijken
> en nog eens kijken en een antwoord kan bedenken
> en weer willen terugnemen als een onbedoeld maar losgelaten offer.
>
> Zoals zeggen: ik wil je niet
> verliezen.

Bij een zo directe verwijzing naar een tekst die het uitgangspunt is geweest, zijn in de bewerking de weglatingen van veel betekenis. Iemand met een protestantse achtergrond, zoals ik, ontkomt bij het noemen van psalm 22 die begint met de woorden ‘Mijn God, mijn God waarom hebt gij mij verlaten’, niet aan een associatie met de kruisiging. Voor mij heeft het daarom betekenis dat de elementen die de evangelist Mattheüs aan deze psalm heeft ontleend om zijn verhaal te vertellen, door Wijnberg zijn weggelaten. In de context van de Nederlandse cultuur maakt hij de christelijke onteigening-door-toeëigening, ongedaan.

Daarna pas wordt een andere weglating van belang. In de psalm staat een formulering die geldt als een klassieke formulering uit de joodse mystiek om de relatie tussen God en zijn volk te omschrijven: ‘nochtans zijt Gij de heilige, die troont op de lofzangen Israëls.’ Tot een lofzang komt deze nieuwe psalmist niet. Zijn verlatenheid is gegeven. Hij vraagt niet naar het waarom. Hij eist gehoor.

Hij komt daarbij tot een pregnante omkering. Gewoon in de talmoedische traditie is de opdracht gode gelijk te worden. Dat is een ethische opdracht volmaakt te zijn. En mystici zoeken de ontmoeting of eenwording met God. In dit gedicht biedt de lyrische stem zichzelf aan voor de eenwording. Cynisch. Hij vestigt de aandacht op zijn bebloed gelaat, de zichtbare kant van zijn lijden. Eén oog zit dicht. Hij biedt de Volmaakte aan onvolmaakt te worden. Lucide. Het andere oog houdt hij open, zodat God - niet Wijnberg, ik noem de afwezige tegenover hier zo, - erdoor kan kijken. God, wat krijgt hij te zien? Het platgetrapte veld - er is geen ander veld dan dit aan onze, hier gekwetste zintuigen gebonden veld zou Maimonides zeggen - het verdrinkende paard, zijn eigen zwijgen en zijn eigen afwezigheid. Hij wordt genood zijn eigen afwezigheid onder ogen te zien en er antwoord op te geven. Door het enjambement slaat een soeverein cynisme dat de situatie van verlorenheid scherp benoemt - jij wil me niet - om in een bede om troostende aanwezigheid: zeg dat je me niet wilt verliezen. Met de nodiging aan God door dat ene oog naar zichzelf te kijken wordt hem als een laatste argument voorgehouden dat hij door voor de mens afwezig te zijn, zichzelf verliest.

In alle bundels van Nachoem Wijnberg is deze thematiek van de ontmoeting in het donker in meer of mindere mate aanwezig. Met de genoemde uitzondering van het gedicht over de beide Beatles heeft daarin niet de ontwikkeling van Wijnbergs dichterschap plaatsgevonden. In extreme gestalte maakt *Geschenken* een ontwikkeling op een ander gebied zichtbaar, *Psalm 22* naast *De verteller Rabbi Nachman* laat die ontwikkeling zien. *De verteller* is een lineair vertelde anekdote, uit één stuk. In *Psalm* zijn beeldfragmenten die uit verschillende contexten afkomstig zijn naast elkaar gezet. Ze staan in

dat ene gedicht samen zonder dat ze nu naadloos op elkaar aansluiten. In het gedicht blijven openingen. In de langere, meer vertellende gedichten van *Geschenken* valt het fragmentarisch karakter nog meer op.

Voorheen vertelde hij zijn anekdotes in tot op zekere hoogte ongecompliceerde taal. Grammaticaal vertoont *De verteller* heel wat minder eigenaardigheden dan *Psalm*. De elliptische zinnen, de zinnen die middenin herbeginnen zijn typerend voor Wijnbergs jongste poëzie. Elders zijn lidwoorden zijn weggelaten. Naar welk van de in een gedicht voorkomende personen een persoonlijk voornaamwoord verwijst is niet altijd duidelijk. Op die plaatsen vervaagt de grammatica de grenzen tussen de personen en maakt een eenwording mogelijk. Formuleringen zijn opgebouwd met een eigenzinnige, onnadrukkelijk paradoxale woordkeus.

In zijn zesde bundel gaat Wijnberg daarin het verst. *Alvast*, de zevende, is in grammaticaal opzicht minder ontregeld dan *Geschenken*. Toch zijn de veel kortere gedichten vaak elliptisch geformuleerd. Titel en gedichten lijken soms als montage van fragmenten uit verschillende taaleigens tegen elkaar opgezet. Van het volgende gedicht bijvoorbeeld lijkt de titel afkomstig uit het instructieboekje voor klaarovers. Wat erop volgt is een lofzang in negatie op het donker.

> Kijk naar links, kijk naar rechts
>
> In deze lucht lukt het mij niet opgetogen
> of bedroefd te raken. Te kalm, te helder; ik kan verder zien
> dan ik reik. De wachters van het donker
> losten op, zijn afgeslacht waar zij bleven staan.

Maimonides laat zich niet uit over de mogelijkheid om over God in tegenstrijdigheden te spreken, constateerde Wijnberg in zijn essay. Misschien probeert hij zelf precies dat te doen in delen van zijn poëzie. De paradoxen, de grammaticale afwijkingen, de open ruimtes tussen de gemonteerde beeld- en verhaalfragmenten zijn erop gericht ‘betekenismuziek’ te laten ontstaan. Wijnberg introduceert die term in zijn essay als een echo van Van Ostaijens ‘De la musique avant toute chose’. ‘Die betekenismuziek’, schrijft hij, ‘is niet muziek die betekenissen uitdrukt, of slechts zeer zelden, zoals ook programmatische muziek zeldzaam is, maar muziek die ruimte voor betekenissen laat en ze zo waarneembaar maakt.’

De opvattingen van Maimonides leiden tot de conclusie dat de mens is opgesloten in de wereld van zijn zintuigen. Alleen een profeet, door een bijzondere goddelijke genade, ziet even voorbij de zintuiglijk waarneembare wereld. Met de ontwikkeling van zijn poëtische technieken plaatst Wijnberg

zich in de lijn van de dichters van de modernen die zelf het contact met het onbekende, of de grote onbekende, zoeken. Rimbaud zei het zo: ‘Ik zeg dat je *ziener* moet zijn, jezelf tot *ziener* maken. De Dichter maakt zichzelf tot *ziener* door een langdurige, mateloze, beredeneerde *ontregeling van alle zinnen*.’ De ontregeling van zinnen en zintuigen breekt de gevangenis van de taal open tot een werkelijk zilveren filigrein. De woorden worden opzij geschoven zodat er ruimte komt andere betekenissen waar te nemen. Donkere. De betekenis van het donker.

Gedicht van de geschenken begint met twee ellipsen: ‘Dankzeglijst in de vorm van een verlanglijst. / Verlanglijst in de vorm van een dankzeglijst.’ In de vijfde strofe van het gedicht dat over taal en donker, over mystici en God gaat, wordt een dank uitgesproken die daarom tevens als verlangen gelezen kan worden:

> Dank voor de volgorde
> waarvan ik kan zeggen dat die goed voelt, dat dat de betekenis is
> die zich aan mij opdringt, zoals het donker
> als ik in het donker wakker word.

Een eerdere versie van dit essay werd geschreven in opdracht van het Amsterdams Fonds voor de Kunst ter viering van de toekenning van de Herman Gorterprijs 1997 aan Nachoem M. Wijnberg voor zijn bundel Geschenken. *Deze versie is voor publicatie in BZZLLETÏN bewerkt en geactualiseerd*.

Nachoem M. Wijnberg, *De simulatie van de schepping*. Haarlem 1989.
- *De voorstelling in de nachtclub*. Haarlem 1990.
- *De expeditie naar Cathay*. Amsterdam 1991.
- *Langzaam en zacht*. Amsterdam 1993.
- *Is het dan goed*. Amsterdam 1994.
- *Geschenken*. Amsterdam 1996.
- *Alvast*. Amsterdam 1998.

Hans Groenewegen (1956) is poëziecriticus. Hij redigeerde Door geen poëzie meer uitgewist *(1997) en* Die zo rijk zijn aan zichzelf *(1997) - beide over het werk van Faverey - en* Licht is de wind der duisternis *(1999), over het werk van Lucebert*.

Ilja Leonard Pfeijffer
De mythe van de Verstaanbaarheid

In een interview met Elleke van Duin in de *Avantgarde* van mei 2000 zegt Ramsey Nasr het volgende: ‘Dichten is vooral geen elitair gedoe. Ik heb weliswaar op het gym gezeten, dus een goede opleiding gehad, maar gedichten schrijven is niet elitair. Ik wil ook helemaal niet bij de dichterselite horen; integendeel, ik wil dat mijn gedichten begrijpelijk zijn en dat iedereen ze leest. Maar er hangt nog altijd een soort waas omheen, kennelijk moet poëzie moeilijk zijn. Of de schrijvers dat verziekt hebben of dat het een soort mythe is, ik weet het niet. Tenminste, tot voor kort. Misschien dat het nu wat minder wordt.’

Er is een nieuwe generatie dichters, die elkaar vindt rond de podia van Utrecht en Groningen, in tijdschriften als *Rottend Staal*, op groepsportretten in *Avantgarde* en *HP De tijd* en in de bloemlezing *Sprong naar de sterren* die Ruben van Gogh heeft samengesteld. Tot deze groep behoren verder bijvoorbeeld Bart FM Droog, Serge van Duijnhoven, Ingmar Heytze, Tjitse Hofman, Hagar Peeters, Tommy Wieringa, Arjan Witte en Olaf Zwetsloot. Zij onderscheiden zich van generatiegenoten als Erik Menkveld, René Puthaar, Victor Schiferli, Mustafa Stitou, André Verbart en Menno Wigman doordat zij zich nadrukkelijk distantiëren van de lyrische traditie van het avondland door aan te schurken tegen hiphop en Nederrap. En bijna allemaal hebben ze wel eens ergens zoiets gezegd als Ramsey Nasr. Het belangrijkste gemeenschappelijke kenmerk van deze nieuwe dichters is dat zij begrijpelijke poëzie schrijven. Ze spreken gewone-mensentaal en ze zijn er trots op. De oude en reactionaire dichters schrijven hermetisch, academisch of gewoon moeilijk. Dat is poëzie voor professoren, poëzierecensenten en Rudi van der Paardt. Het zijn de gedichten die in de tijd dat er nog literatuuronderwijs werd gegeven in de klas werden behandeld en die ervoor hebben gezorgd dat hele generaties scholieren voorgoed een grondige schurfthekel hebben gekregen aan de poëzie. Het is, kortom, elitaire poëzie, die het gemene volk willens en wetens van zich wil vervreemden omdat zij anders niet serieus genomen wordt. Dit is de grootste verdienste van de nieuwe dichters, vinden zij zelf, dat zij deze cirkel van heilige ondoordringbaarheid hebben doorbroken en de poëzie hebben teruggegeven aan normale, hippe mensen. ‘Kijk maar,’ zeggen ze, ‘poëzie is helemaal geen strafwerk en je hoeft er geen hoofdpijn van te krijgen. Wij doen heel gewoon. En dan kan poëzie best heel tof zijn. Lees maar, er staat gewoon wat er staat.’

Ilja Leonard Pfeijffer
foto Roeland Possen

Deze ontwikkeling heeft een oorzaak. Veel van de nieuwe dichters doorlopen een carrière die voor vorige generaties ongewoon was. Vroeger ging het

zo. Je werd puber, was vervuld van minachting voor de kortzichtigheid van je ouders en haat jegens de kale koopman die je buurman was en die je onwikkeling als vrij denkend kunstenaar fnuikte door op de muren te bonzen als je piano speelde. Onbegrepen en overtuigd van het onbenul van deze wereld trok je je terug in je veste om Roland Holst te lezen en het duurde niet lang totdat je met hartenbloed verzen ging wrochten. Je stuurde er af en toe een op naar *Maatstaf* of *De Gids* en, hoewel je je oordeel over de geestelijke armoede van dit tijdsgewricht bevestigd zag, liet je je door de standaard afwijzingsbrieven niet ontmoedigen. En toen brak de dag aan van je kosmische triomf. Er werd een gedicht van je geplaatst in *De Revisor*. Vele jaren en afwijzingen later werden er wederom drie gedichten opgenomen in een belangrijk tijdschrift. En deze keer bleef het niet onopgemerkt. De Uitgever nam contact met je op. Je eerste bundel werd uitgegeven. Je was dichter.

Tegenwoordig gaat het anders. Veel van de nieuwe dichters waren al dichter voordat hun gedichten werden gepubliceerd. Hagar Peeters, Serge van Duijnhoven en Bart FM Droog droegen gedichten voor bij poetry-slams en op festivals als Crossing Border voordat er een gedicht van hen in druk was verschenen. Ruben van Gogh is begonnen als cabaretier en is zijn teksten pas later op papier gaan zetten. De poëzie van Olaf Zwetsloot vindt plaats op het podium tijdens optredens van zijn jazzband. Ramsey Nasr heeft grote successen geoogst met het theaterprogramma *Geen lied*, waarvan de tekst nu als zijn poëziedebuut is verschenen. Uitgeverij Vassalucci heeft haar redacteurs verboden literaire tijdschriften te lezen. Het echte talent vind je, volgens het officiële beleid van Vassalucci, niet op het kwaliteitspapier van *Raster* of *Tirade*, maar op de podia, waar jonge dichters vitale teksten rappen voor een heel nieuw poëziepubliek. In de inleiding van zijn bloemlezing *Sprong naar de sterren* vat Ruben van Gogh deze tendens onder de noemer ‘gebeurende poëzie: gedichten die haast allemaal daadwerkelijk plaatsvinden, ergens ver weg van het papier.’

Doordat de meeste nieuwe dichters geboren zijn op het podium schrijven ze gedichten die maximaal zijn toegesneden op een luisterend publiek. En wat voor soort gedichten zijn dat? Verstaanbare gedichten. Want waar een lezer er zo lang over kan doen als hij wil om een hechte tekst te doorgronden, moet een publiek dat luistert het allemaal in één keer in het tempo van de voordracht kunnen snappen. ‘Geen verheven woorden meer, nu de gedichten zich tot gebeurtenissen verheffen,’ zegt Ruben van Gogh in de inleiding van zijn bloemlezing. ‘Met een soms bijna vanzelfsprekend gemak worden de gedichten opgetrokken uit heldere, klare taal.’

Wat het beste werkt op het podium zijn gedichten die een origineel idee uitwerken, bij voorkeur met een verrassende clou, in verzorgde maar toegankelijke taal, met aandacht voor klank en ritme, maar verder zo dicht mogelijk

bij de taal van alledag. Hagar Peeters is hier een meesteres in. Neem het gedicht ‘De hoed’ uit haar bundel *Genoeg gedicht over de liefde vandaag:*

> De hoed is een omgekeerd
> vangnet van gedachten
> die via de oren
> het hoofd ontglippen
> en, daar zij warm zijn,
> verstijgen.
>
> De hoed heeft brede randen
> die als uitspanning dienen
> om de gedachten tegen te houden
> opdat zij niet vervliegen.
>
> God wordt zo kennis
> van zonden onthouden,
> in het hoofd alleen bedreven;
> de wildste fantasieën
> blijven achter in de vestibule.

Het hele gedicht is een uitwerking van het charmante beeld dat in de eerste twee regels wordt geschilderd. Het luisterend publiek wordt met vaste hand langs een paar consequenties van dit beeld gevoerd, die uitlopen op de verrassende clou die ons het beeld voor ogen voert dat onder elke hoed in de garderobe de stoutste fantasieën woekeren. Tussen het beeld dat het uitgangspunt vormt en de clou vindt niets plaats wat de aandacht van het publiek zou kunnen afleiden: geen nieuw beeld als parallel voor het eerste, geen tweede thema als contrapunt en geen dubbelzinnigheid die de boel op losse schroeven zet. De taal is maximaal verstaanbaar, zelfs conventioneel, met een rustig uitgeformuleerde samengestelde zin in elk van de drie strofen. Er zijn geen gewaagde metaforen, vernieuwende woordcombinaties, ongebruikelijke woorden of verontrustende syntaxis. Alle energie is geïnvesteerd in de recht-toe-recht-aan uitwerking van het idee. Stoorzenders zijn geëlimineerd. Ik heb Hagar Peeters dit gedicht vaak met groot succes horen voordragen.

En zo hebben we een ouderwetse vernieuwing in de Nederlandse poëzie, met aan de ene kant de dinosaurussen van het doorwrochte, ondoorgrondelijke elitarisme en aan de andere kant de hippe nieuwe dichters die midden in het leven staan en spreken in de taal van de straat. Of, zoals Ingmar Heytze het niet zonder zelfspot uitdrukt in zijn gedicht ‘Uitzicht van de

allesvrezer’:

> Links ligt een Jurassic Park
> van diep mystieke symboliek
> en doorgeroeste hermetiek
> met cryptofiele onderlagen,
> brakke sloten koffiedik
> dat stinkt. Geen ander leven hier
> dan grachtengordel-fabeldieren
> die elkaar ten grave dragen.
>
> Rechts zie je de slangenkuil
> van ruige shit op wrede beats:
> de firma Scheet en Donderslag,
> papaver in de longen, preekt
> van rap & poetry van niets.

Het lijkt onmogelijk deze ontwikkeling in de Nederlandse poëzie niet met de grootste sympathie te verwelkomen. Want als je ertegen bent, ben je automatisch elitair en dat is misschien wel het ergste wat je kunt zijn. Bovendien lijken de nieuwe dichters principieel gelijk te hebben. Want wat heb je eraan als je gedichten schrijft die de mensen niet begrijpen? Als je een gedicht schrijft, dan doe je dat toch omdat je iets hebt mee te delen, althans dat mogen we hopen. En een mededeling die door de ander niet wordt begrepen, is een mislukte mededeling. Poëzie is communicatie en communicatie vindt plaats bij de gratie van verstaanbaarheid.

Toch hebben ze ongelijk. Ik gun de gebeurende dichters hun podiumsuccessen, ik gun ze hoge oplagen en vele herdrukken, ik gun ze een goede gezondheid en een onbezorgde oude dag, laat daar geen misverstand over bestaan. Eigenlijk is het mij hier ook helemaal niet om hen te doen. Het gaat mij hier om een kwestie die het belang van hun poëzie zelfs nog overstijgt. De opvatting dat verstaanbare poëzie beter is dan moeilijke poëzie is een misvatting. Sterker nog, het is precies tegenovergesteld aan de waarheid. Onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie. Ik zal uitleggen waarom.

I

In de inleiding van zijn *Schriftelijke cursus dichten* schrijft Willem Wilmink het volgende: ‘Toen mijn jongste zoon nog klein was, zong hij graag met langspeelplaten mee. Een van zijn voorkeuren was een liedje van Hans

Dorrestijn dat zo begint:

> Soms zijn er kinderen op school, in de klas,
> die niemand kent.
> Of ze worden gepest en 't is niet hun schuld.
> Als jij er ook zo een bent:
> heb dan geduld, kind, heb dan geduld.
>
> Misschien is het later niet meer zo naar.
> Misschien word je een zanger en je speelt goed gitaar
> en je zingt in een lied
> over verdriet
> en heel de wereld luistert ernaar!

Maar de regel ‘Misschien word je een zanger...’ met maar liefst tien woorden in twaalf lettergrepen (‘je een’ wordt als één lettergreep gezongen), die regel was mijn zoon te moeilijk, dus hij maakte ervan: ‘Misschien word je een zanger en een speelgoedgitaar.’ Zo genoot hij van poëzie zonder zich ook maar het minst om de betekenis te bekommeren.’

Dit vond ik vroeger de mooiste regels uit de Nederlandse poëzie:

> de oude meepse barg ligt
> nimmermeer in drab

Het zijn de beginverzen van het gedicht ‘Aan Lesbia’ van Lucebert. Hoe juist waren deze regels, hoe ontroerend en vooral ook zo *waar*. Als ik ongelukkig was, vermochten ze mij te troosten. Ik kon er mijn euforie mee verwoorden als iets een keer meezat. Ze verbeeldden tegelijk de ondergang van het avondland en het gevoel dat je hebt als je uit bad komt. Ik gebruikte de verzen als vloek, als toast, als vreugdekreet, als pick-up-line, als felicitatie op een verjaardagskaart en als uiting van medeleven in een condoléanceregister. En toen heb ik, op een kwade dag, het woordenboek gepakt om ‘meeps, *bn*’ en ‘barg, *zn*’ op te zoeken. Daar heb ik spijt van. Nu ik weet wat deze woorden betekenen, hebben de verzen aan betekenis ingeboet. De toverspreuk doet het niet meer.

De speelgoedgitaar bewijst dat het niet erg is als je een gedicht niet begrijpt. Integendeel. De meepse barg laat zien dat begrip het gedicht kan verpesten. Of, beter gezegd, dat lexikaal begrip het werkelijk begrip in de weg kan zitten. Dit brengt ons tot de kern van de zaak. Er zijn verschillende soorten van begrijpen. De tegenstelling tussen verstaanbare en ontoegankelijke poëzie impliceert geen tegenstelling tussen begrip en onbegrip, maar tussen het

huis-tuin-en-keuken begrijpen van ons dagelijks leven en een andere vorm van begrijpen. Want je kunt bezwaarlijk beweren dat ik het gedicht van Lucebert niet begreep voordat ik meeps en barg had opgezocht. Ik begreep dondersgoed dat de verzen op mij en de hele wereld van toepassing waren. Alleen was dit geen begrip van het type waarvoor je punten scoort op een tentamen Nederlands, geen analytisch begrip dat zichzelf met rationele argumenten kan rechtvaardigen. Het was een vorm van synthetisch begrip: er is geen betekenis buiten de verzen, de betekenis valt samen met de verzen zelf; het is wat het is en het is logisch en goed.

Verstaanbare poëzie kun je lezen zoals je de gebruiksaanwijzing voor een wasmachine leest. Zogenaamd ontoegankelijke poëzie wordt volledig verstaanbaar zodra je op een andere manier leert lezen. Je moet je laten meevoeren door de magische logica van taal, klank en ritme langs een pandemonium van beelden en emoties. Je moet afleren je zorgen te maken over de oplossing van het cryptogram. Het gedicht *is* taal, beeld en muziek; er is geen sprake van een betekenis die buiten het gedicht ligt en die er door de dichter op een sadistische manier in is verstopt. Gedichten lezen is een andere manier van denken. Je moet je analytische hoofd dat wil snappen hoe het zit afschroeven. Poëzie lezen is een vorm van vermoeden. Dat maakt poëzie ook zo spannend en waardevol. Zulke poëzie kan een mens veranderen. Een gedichtje dat je in één keer helemaal snapt, waarna je het volgende gedichtje kunt lezen, dat je ook weer in één keer kunt begrijpen, doet je niets omdat je doet wat je altijd al doet. Zulke hapklare poëzie is gewoon hetzelfde als zappen.

II

Dit is de openingsstrofe uit mijn gedicht ‘Het spel en de wolken’.

> nu ben je ook een soort denker
> want monden in donker geproefd betrekken de lucht
> en blazen memorie aan en vermoeden
> nu is kroniek meteen scenario
> is kiezen balletje balletje en onderwijl wordt je zekere tred
> uit je kontzak gelicht en je bent als bambi op het ijs
> als rambo bij de russen

Ik weet uit ervaring dat veel lezers dit het schoolvoorbeeld vinden van duistere, ontoegankelijke, onbegrijpelijke poëzie. Volgens mij komt dat doordat ze niet hebben afgeleerd zich af te vragen waar het over gaat, een vraag die

erop uit is het gedicht te reduceren tot een concrete situatie plus bijbehorende duidelijk benoembare emoties. Volgens mij wordt het gedicht zo simpel en helder als het maar kan zijn zodra je de taal en de beelden neemt voor wat ze zijn zonder je af te vragen hoe je het zou moeten interpreteren. En volgens mij is het een beter gedicht dan:

> Het is een beetje bewolkt in mijn kop,
> want ik heb in het donker een ander gezoend;
> dat zet mij aan het denken:
> over hoe dingen waren tot nu toe
> en hoe ze zouden kunnen worden.
> Wat moet ik doen? Evaluatie van het verleden
> en plannen voor de toekomst
> lopen door elkaar heen. Wie ik ook kies,
> ik kies altijd de foute. Ik voel me onzeker;
> ik sta wankelend in het leven
> en ik wil dingen kapotmaken.

Waarom is dit slechter dan de originele versie? Doordat het explicieter is, is het armer. ‘Bambi op het ijs’ en ‘rambo bij de russen’ suggereren meer dan onvastheid en agressie. De beelden roepen een hele reeks associaties op: verweesdheid en verlangen naar geborgenheid in een wereld die een sprookje is, versus heroïsch isolement in een wereld die vuil en vijandig is; de ongerepte kindertijd toen je ouders je nog meenamen naar de bioscoop en alles goed was, versus puberteit die het avontuur verheerlijkt en haar ouders verguist; en ga zo maar door. Plus dat je kunt zien aan welke rolmodellen ik mij als Denker spiegel. Plus dat ‘Bambi’ en ‘Rambo’ een beetje hetzelfde klinken. Plus dat het grappig is om deze toch zo verschillende helden met elkaar geassocieerd te zien. Wat voor deze afzonderlijke beelden geldt, geldt ook voor de strofe als geheel. Want terwijl de lezer van het expliciete gedicht geen andere keuze heeft dan het gedicht op te vatten als een reflectie op vreemdgaan met een meisje dat leuker is dan goed zou zijn voor het geestelijk evenwicht van de dichter, heeft de lezer van de originele versie de vrijheid om de samenhang van beelden en emoties op een minder definitief vastgelegde situatie te betrekken. Hij zou misschien zelfs kunnen denken dat het gedicht over hem gaat.

Bovendien is een expliciet gedicht, anders dan vaak wordt gedacht, minder concreet dan een zogenaamd moeilijk gedicht. Het expliciete gedicht zegt gewoon hoe de dingen ervoor staan. Maar dat is niet de taak van de poëzie, om dingen gewoon te zeggen. Als je dat wilt, kun je net zo goed proza schrijven. Je moet de dingen concreet maken door ze te laten zien, voelen, ruiken

en proeven. ‘Je bent als bambi op het ijs’ is concreter dan ‘ik sta wankelend in het leven’ omdat je Bambi met pootjes in alle windrichtingen plat op zijn buik ziet vallen terwijl er een irritant konijn langs de kant zich rot staat te lachen omdat dat klunzige hertebeest ongewild de meest virtuoze capriolen uithaalt om weer op de been te komen. ‘Wie ik ook kies, / ik kies altijd de foute’ is een begrijpelijke maar abstracte mededeling. ‘(Nu) is kiezen balletje balletje’ deelt de emotie niet mee, maar voert haar voor ogen. Je ziet de situatie glashelder voor je: het balletje ligt per definitie onder de andere beker dan die je aanwijst. Je kunt het spel niet winnen.

Zogenaamd verstaanbare poëzie onderscheidt zich van zogenaamd onbegrijpelijke poëzie doordat zij de boodschap explicieter en abstracter maakt. Waar de zogenaamd moeilijke poëzie erop uit is gedachten en gevoelens aan de lezer over te brengen door ze in hun onbewerkte, ruwe vorm in al hun complexiteit voelbaar te maken, daar is de dichter van begrijpelijke poëzie gedwongen deze gedachten en emoties te abstraheren en te reduceren tot een mededeling omwille van de verstaanbaarheid. Op zich mag een mens dat best doen, bijvoorbeeld aan de telefoon met je beste vriendin of in een brief aan de inspecteur der directe belastingen, maar niet in de poëzie.

Tenslotte vertoont een expliciet gedicht, anders dan vaak wordt gedacht, minder samenhang dan een zogenaamd moeilijk gedicht. De originele versie is logischer dan de expliciete, omdat de beelden anders dan de kale mededelingen op een bijna organische manier uit elkaar voortkomen. De betrokken lucht bereidt het ‘blazen’ voor. De twee films zijn geen verrassing na ‘scenario’. Als je balletje balletje speelt, hoef je niet verbaasd te zijn dat er iets uit je kontzak wordt gelicht. Dat vrouwen wolken worden en de lucht betrekken en dat je een spel speelt dat je altijd verliest, verschaft samenhang aan de rest van het gedicht, die hier niet is geciteerd. Ook op het niveau van de klanken vindt je deze organische samenhang, bijvoorbeeld met de peinzende *m*-consonanten in combinatie met de donkere *o*- en *oe*-klanken in de tweede en derde regel. Het zogenaamd ontoegankelijke gedicht wordt volledig logisch en verstaanbaar zodra je het op een andere manier leest dan een beleidsstuk. Je moet je geen zorgen maken over een eventuele betekenis die buiten het gedicht ligt, maar begrijpen hoe de afzonderlijke beelden en klanken onontkoombaar op elkaar volgen.

III

Het is niet zo dat moeilijke dichters moeilijk doen omdat ze dat wel interessant vinden, omdat ze denken dat het zo hoort of omdat ze de lezer willen kwellen. Complexe gedichten worden geschreven omdat de werkelijkheid

complex is. Verstaanbare poëzie is eenduidig, eendimensionaal, recht-toe-recht-aan en plat. Zij vertoont de drang tot simplificeren omwille van de duidelijkheid. Daarom is zulke verstaanbare poëzie vals en leugenachtig. Want mensen denken nooit één rechtomlijnd ding tegelijk. Mensen denken honderd hele en halve gedachten, gevoelens, angsten, grappen, verwonderingen en herinneringen tegelijk. Ik wil die complexiteit niet reduceren door er één enkel aspect uit te lichten en afzonderlijk te behandelen. Ik wil een opname maken van de totale symfonie van verwarring in je hoofd. Ik wil de inelkaargewikkeldheid van alle dingen vangen in taal. Daarom is het belangrijk zoveel mogelijk dingen tegelijk te zeggen.

Mijn beste regels vind ik vaak de regels die op zo'n manier meerduidig zijn dat tegengestelde mededelingen die beide tegelijk waar zijn ook tegelijkertijd worden gezegd. Mijn gedicht ‘Sneeuw’ gaat over een abortus. De ikfiguur presenteert zich als een dichter die meer waarde hecht aan de onsterfelijkheid van zijn naam dan aan nageslacht:

> het pregnante volrijm van wieg tot wieg
> die pathetische peripetie van dat je pappa bent
> leek mij altijd voor de leven latende lozen
>
> niet voor de betekenaar die zwart op wit nalaat
> bloem en bij verdicht tot hoger honing
> die raadselige rozen rookt om zin te zuigen
> geen rozig vlees laat zogen voor zijn naam
> maar zijn naam zal schrijven tussen de namen
>
> wie heeft een naam te baren moet kuku
> op pamperpappa's poepen

Wie er zo over denkt, kan natuurlijk geen boreling velen. Maar de kortstondige zwangerschap en de abortus laten de ikfiguur niet geheel onberoerd. Het gedicht eindigt met deze regels:

> maar ik lees nu vaker sneeuwgedichten van het sneeuwt
> wij zijn gestorven het sneeuwt tussen de korven
> ik dien bezield door waan van zin ontzieling te lijf
> en gedachten liggen dood in onbeschreven wit

‘Ik dien bezield door waan van zin ontzieling te lijf’ is een ergerniswekkend ontoegankelijk vers. Het is ontoegankelijk omdat het meerduidig is. De reden waarom het een van mijn beste regels is, is dat het vers in al zijn meer-

duidigheid recht doet aan de complexiteit van tegenstrijdige gevoelens die onderwerp vormt van het gedicht. ‘Bezield door waan van zin’ betekent ‘ik verkeer in de waan dat ik bezig ben met iets zinvols’, zoals bijvoorbeeld met het schrijven van zinnen. En tegelijk klinkt ‘waanzin’ mee, waardoor de ikfiguur duidelijk maakt dat hij dergelijke activiteiten misschien niet zo zinvol vindt als hij soms wil denken. ‘Ik dien’ betekent zowel ‘ik wijd mij aan’ als ‘ik moet’ (zoals in: ‘dat dient u te weten’). ‘Te lijf’ betekent zowel ‘in het lichaam’ als ‘een gevecht aangaan met’ (zoals in: ‘zij ging haar buurman met een slagersmes te lijf’). Je kunt ‘te lijf’ interpreteren als een attributieve bepaling bij ‘ontzieling’ (‘dood in het lichaam’), maar ook als een adverbiale bepaling bij ‘ik dien’ (‘ik moet een gevecht aangaan’). ‘Ontzieling’ zou normaal gesproken ‘dood’ betekenen, maar de context geeft aanleiding om het ook te interpreteren als het antoniem van ‘bezieling’: als de zielloosheid die de leven latende lozen kenmerkt en die in contrast staat met de poëtische bevlogenheid van de ikfiguur. Het vers als geheel betekent dus zowel ‘omdat ik de waan koester dat ik met iets zinvols bezig ben, zoals het schrijven van zinnen, kan ik niet anders dan een gevecht aangaan met de slappe, zielloze burgerlijkheid die ik om mij heen zie’ als ‘mijn waan dat ik met iets zinvols bezig ben, is waanzin en maakt mij tot een dienaar van dood in een lichaam’. Het vers is tegelijkertijd een formulering van de hautaine uitzonderingspositie die de ikfiguur voor zichzelf claimt om de abortus te rechtvaardigen en een reflectie op de onhoudbaarheid en morele verwerpelijkheid van deze positie. In het echte leven spoken beide gedachten tegelijkertijd door je hoofd als nauwelijks van elkaar te onderscheiden keerzijden van dezelfde medaille. Daarom is een vers dat beide gedachten tegelijkertijd uitdrukt een goed vers, dat eerlijk is en waar.

Dichters als ik doen niet moeilijk omwille van het moeilijk doen, maar met een reden. Complexiteit is een vorm van compromisloos zijn, in die zin dat je in taal de dingen met elkaar verweeft zoals ze nu eenmaal met elkaar verweven zijn in je hoofd, zonder dat je alles uiteen gaat rafelen omdat je bang bent dat een eventuele lezer het anders niet zou begrijpen. Dat ik vaak niet graag dicht bij gewone spreektaal blijf heeft alles te maken met mijn streven om de inelkaargewikkeldheid van alles zonder enig compromis in taal te vangen.

IV

Afgezien van het feit dat onalledaags taalgebruik geen doel op zich is, maar bepaalde poëtische doelstellingen dient, moet het ook altijd een doel op zich zijn. Dit inzicht is al bijna tweeduizend jaar oud. We hebben een anoniem

traktaat uit de eerste eeuw na Christus, geschreven in het Grieks, dat bekend staat onder de titel *Perì hupsoûs*. De auteur wordt in de wandelgangen Longinus genoemd. Hij onderzoekt ‘het sublieme’ in de literatuur: het ‘je ne sais quoi’ dat waarlijk grote literatuur zo groot maakt. Inhoud en compositie zijn niet zo belangrijk: de grandeur van de auteur blijkt uit een enkele zin of uit een enkele passage die de lezer treft als een bliksemflits. Hieraan en nergens anders aan hebben de grootste dichters en schrijvers hun roem en onsterfelijkheid te danken. Het enige wat telt is stijl. Wat is goede stijl? Stijl die overweldigt:

> Misschien is het wel onvermijdelijk dat kleine en middelmatige talenten doorgaans geen fouten maken en op veilig terrein blijven, eenvoudigweg omdat ze nooit risico's nemen en niet mikken op het hoogste, terwijl grootheid gevaar loopt, juist door de grootheid zelf [...].
> Het is de natuur die ervoor zorgt dat onze bewondering niet uitgaat naar de kleine stromen, helder en nuttig als ze zijn, maar naar de Nijl, de Donau of de Rijn, en nog veel meer naar de Oceaan. Het vlammetje dat wij zelf laten branden kan zijn licht nog zo helder bewaren, het maakt minder indruk dan de vuren aan de hemel die vaak verduisterd worden, en het is in onze ogen lang niet zo ontzagwekkend als de kraters van de Etna, die bij een uitbarsting stenen en hele rotsblokken uit de diepte omhoog slingeren en rivieren laten stromen van dat eigenmachtig onderaardse vuur.
> Bij al dit soort dingen stellen we vast dat het nuttige en noodzakelijke gemakkelijk bereikbaar is, maar dat alleen het uitzonderlijke onze bewondering wekt.
> (Longinus, *Het sublieme*, §§ 33,35, vertaling Michiel Op de Coul).

De beste dichters nemen risico's. Goed schrijven is gevaarlijk. Het sublieme overweldigt, zoals de Nijl, de Oceaan of de rokende kraters van de Etna. Het sublieme is niet alledaags. Wat gewoontjes is, zal nimmer overweldigen. Dus zo moet je schrijven: onalledaags. Het is een groot misverstand dat een schrijver zich niet moet aanstellen en dat hij gewone-mensentaal moet bezigen. Wil je de lezer ontroeren, dan moet elke alinea, elke zin, elk woord dat je schrijft bijzonder zijn. Maar wie in zijn stijl en woordkeuze de platgetreden paden mijdt, loopt de kans in een afgrond te storten. Longinus vindt dit het keurmerk van waarlijk grote schrijvers: dat zij in hun zucht naar avontuur niet bang zijn af en toe jammerlijk te falen.

De klare taal die de verstaanbare dichters bezigen, is oninteressante taal, omdat het de taal is die we de hele dag al om ons heen horen leuteren. De verstaanbare dichters hopen wel dat ze hip, verguisd en experimenteel zijn, maar in feite mijden ze elk risico door gewoontjes en alledaags te kwebbelen.

Wie gevaarlijk wil dichten, moet als een profeet orakels balken in de taal van engelen. Dan gaat het rondzingen.

Dit brengt ons op misschien wel het allerbelangrijkste bezwaar tegen de roep om verstaanbaarheid. Dit programma wil poëzie ontdoen van spel, experiment, risico en gevaar, kortom van alles wat poëzie eigen is. Ik eis onweerstaanbaar bizarre poëzie. Poëzie die wil chicaneren en vernieuwen. Poëzie waarin woord voor woord de taal zelve wordt afgebroken, omgekeerd, gekaakt en gezouten en tot een ongehoorde vernieuwende symfonie wordt samengeklonken, in nieuwe onbedachte vormen. Ik wil dat voor elk gedicht de taal opnieuw wordt uitgevonden. Ik wil dat de lezer voor elk gedicht opnieuw moet leren lezen. Gewone spreektaal is er al genoeg.

Vuurvogel
Ilja Leonard Pfeijffer

poëzie is geen poging tot pogen te prevelen
wat de onuitsprekelijk sensibele ziel in eenzelvige stilte
denkt niet te vermoeden omtrent het onzegbare
van verstilde binnenmeren
want wie zich het zeggen ontzegt
zal niet zingen

poëzie is geen verstaanbaar verslag in eenvoud ingediend geen
doorlichting van ontbonden factoren die scherp en zinnig belicht helderheid put want het klontert
en het schift en
niets in jouw hoofd is helder ontleed
wie klaarheid zegt is klaar met zeggen
en hij zal niet zingen

een madeliefje meubelstuk of kinderziel zo zien
zoals het zelden is gezien zo is niet de poëzie
want bedeesd aquarelleren doen de zondagsschilders
niet de zuiver ziedende dichter die zich op het spel zingt

puistig provoceren op een popi podium is geen poëzie
want poëzie is geen performance
versterkte taal die niet electrisch vonkt
blijft blubberen als zwakstroom

wie ritme uit een box moet lenen hoopt te zingen
maar hij zingt niet
poëzie is geen ootmoedige hoogmis voor de poëzie
want de gelovige gelooft niet of hij zwijgt van ontzag
wie gedragen is valt
glasgerinkel klinke of er klinkt niets
wie zich vergaapt en mummelt met de gemeente
zal niet zingen

heethoofdig samenzweren in een revolutionair café
waar in jeneverdamp een diep doorrookt j'accuse
tegen de gelauwerde canon bijna niet wordt verworpen
is mooi maar geen poëzie
want ware revolutie eet haar vaders op negeert ze niet
maar consumeert en kauwt ze tot ze bloed
en sterke vezels worden om vliegen dood te slaan
die verhit debatteren over je avondmaal

poëzie is niet serieus en niet om te lachen want het is beide
omdat de profeet die waarheid balkt
gekieteld wordt door kemelhaar

poëzie is prinsheerlijk pinkelen in gotham city
terwijl je messen vermoedt en gevallen vrouwen
met prikkende zinnen die je verstrikken in toestanden
en je zegt iets doms poëzie is uilogig
als de man van vele manieren
tegen een godin beleefd beweren dat je van kreta komt
terwijl je op weg naar huis en haar
je zeilen reeft voor nimfen

poëzie is vuig portamento met vals contrapunt
van een lui baldadig orkest dat aan bier denkt
is volmondig met een vos onder de arm brüskeren
lichtvoetig de hoela walsen
als een tuba die onder water
solo pogoot in de spiegelzaal

poëzie is jouw pijn in haar tieten terwijl het regent op de gracht
en je lacht want er valt niets te lachen

poëzie taalt naar hem haar schutspatroon
die duister tegenspreekt wat is en licht ontkent
omdat hij het oprecht als een slang op gespleten poten
met dubbel kruipende tong goed voorheeft met mensen
en hen vervoert met zoet verboden vruchten
en kennis van naakt staan
zij spreekt doorrookt op drie poten met de adem van zwavel
als een vrouw uit de navel met de stem van de zon
zingend onbegrip in de waarheid van mensen

poëzie is vrezen met groten vreze in een slapeloos kinderbedje
omdat je niet weet of je vergramd hebt
dan wel balkend roos herkauwen en weten dat het lukken zal
te spreken als een mens en sprekend als een mens
in donkere catacomben de geheimste woorden
uit de oude boeken te bezweren dat het lood
van de cirkel volgens de gulden snede
pentagrammatisch in de vijfde essentie vierkant raakt
gequadrateerd en leem begint te ademen op voeten
poëzie is gevaarlijk of zij is geen poëzie

poëzie is drie keer durven balken is huilen
bij een tekenlm is drinken
zonder dorst terwijl je heus wel weet
dat je van fouten moet leren
is krakkemikkig zin kramen is de zestienduidige
paso doble van de kronkelknar

poëzie is mens de dansende wereld dromen en pijnlijk leven zingen
in de taal van mensen
poëzie is mens

Ilja Leonard Pfeijjfer (1968) is dichter en graecus. In 1998 verscheen zijn debuutbundel Van de vierkante man, *die werd genomineerd voor de VSB Poezieprijs en bekroond met de C. Buddingh'-prijs voor nieuwe poëzie. Dit jaar verscheen van zijn band* De Antieken. Een korte literatuurgeschiedenis. *Zijn tweede poëziebundel zal in het voorjaar van 2001 het licht zien*.

Marc Kregting
Vier gedichten

‘Geachte lieve E., wat heb je me weer voorzien! Die daffodil,
noem het een rariteit met heimwee. Je windsels kwamen van pas,
het rantsoen het meest. Als ik het helemaal dien te vertellen
wijk ik naar jou, de kliffen. Achter vandaan het kirren begon.
Postiljons scheerden over, van sprokkig getortel in formatie.
Je vader heeft toch niets gemerkt? Het wolkendek spleet open,
overtrokken leken ze met zilver en wierpen hun lading af (meer
een neerdalen, half verbijsterd). Witkalk benodigd, verleent
brandgangen nieuwlichterij. Hier in D. zijn inmiddels wilde
rozen, echt een weelde. Van perkament worden ze onder schijn,
hebben sap bitter. Vlees eigenlijk ook, zuurstof zet dat om,
want te kluiven moet er een waterdrager. Vocht het imperfectum
van vecht, humus is latijn. Erg schoon allemaal hè. Dat weet
mijn meester, hij is analfabeet. Pieker jij nog of een morgen
veren heeft. Toch vind ik je liefde voor het veld misplaatst.
Tuurlijk, afstemmen aan de kelk, het rijstvogeltje. Maar die
is hier niet. En mijn mond blijft droog. Weide ontvang je te
zijner tijd, wees daar zeker van. Je herkent haar karigheid,
het ontbrekende waarin ze zich toont. Het wordt zomer. Zei ik
dat je ogen wel wat weg hebben van je boodschapsters. Meester
vroeg of je boomnimf was. Met jouw kooi! Hij is dus nagelhoog.
Immer getooid in die plisséjurk? Nu houd ik op. Was getekend-’

uit: *De gezel. Gedichten*. Kleurenreeks deel 1. Uitgeverij Perdu, Amsterdam, 1994

Kopstem komt

De brief ligt naast het vlootje. Hees
inklaren van. Hij ondertekent zo dicht
mogelijk op de andere. Dat gaat zo met
overtrekken en vliegenpapier. Het uur
verstrijkt ongemerkt in een zuurtje.
Zijn beflijsters houden zich parmantig.
Hij smeert wat. Aan de chefs van staven
kleeft iets venerisch. Floxen staan er
bij, wanneer hij dan wordt uitgejouwd.
Zijn naam behoort hem bijna niet meer.

uit: *Kopstem/Stopnaald. Gedichten/verhalen*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam, 1997

Punk Jazz

Je hebt te stellen met zo'n huisvriend.
Aarde van slijm, nagels door de posten.
Onteer zijn ontwerp. De spade steekt
dieper naargelang zijn kunde verkiest.
Al ben je buikziek, je navel is in al.
Zijn toon ook zo vaderlijk aangeblazen.
Granaatappelen sieren de tuin, een bord
van tufsteen. Je gaat maar ga je dan.
De ingang is aan een veiligheidsspeld.

uit: *Hakkel je, hakkel je. Brieven*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam, 2000

- Op een toon waar je haast iets van wilt vermoeden
spreek je in jezelf tegen een goede tweede. ‘Zij is
een teem.’ En jij bent van de etensschap en daaraan
ontschilt men zijn ogen, die van langs de mond van
je hand. De goede tweede bestiert het rijk, de schat.
Want zonder gezag wil menig men raar praten uit zijn
bombardon, met veile daden eraan. De etensschap werd
in het verloop bittertafels, zo heel en orgelend naar
het bewaarregister amen. Eerst maar wat amandelvla,
om het appel van de toon niet in ongerede te laten
komen ook. Je hebt al vilten sloffen, daarop welt je
aansprakelijkheid evident vooraf. Planken kun je dus
nu goedgemutst aanleggen boven het nat. Opgetrokken
en vernageld de stem der op toekomst bedachte natie,
of tralie. Dat verstond je slecht door het reiken van
de meet en je dankt god met grote hoon om het verlof.
Af breekt je de kokkerd, bandeloos en vastverbonden,
je bent een zoete naar men van het publiek gevoelen
zeggend koppiekras, zij is een totebel. Er piept iets
omdat er opengaat. Het maakt niets dat je verbastert -

uit: *De Gids* CLXII 9/10 (sept/okt 1999)
[moet te zijner tijd belanden in de dichtbundel *Zoem!*]

Huub Beurskens
Reinste onzin
Over ‘gedichten’ van Marc Kregting

MK,

de ondertitel van je nieuwe bundel met poëzie luidt ‘brieven’. Als lezer neem ik aan dat deze brieven niet in de laatste plaats aan mij zijn gericht. Welnu, wie brieven schrijft moet brieven verwachten.

Mijn vader loste cryptogrammen op. Ik keek wel eens mee over zijn schouder en kwam er praktisch nooit achter wat er met de cryptische formuleringen werd bedoeld. Hij op zijn beurt merkte op dat hij de bedoeling van het meeste van mijn gedichten niet begreep.

‘Misschien zoekt u er te veel achter,’ opperde ik dan, ‘leest u toch gewoon eens wat er staat.’

Marc Kregting
foto Roeland Fossen

‘Maar als ik er niets achter mag zoeken, waarom staat het er dan zo ingewikkeld,’ vroeg hij een tikkeltje geërgerd.

Waarop ik hem vroeg wat er dan zo ingewikkeld stond.

‘Wat er staat natuurlijk!’ antwoordde hij, nu echt getergd.

‘Precies!’ riep ik triomfantelijk uit, terwijl hij zich weer boog over zijn boekje met cryptogrammen, waar ik hoogstens in letterlijke zin een touw aan vast had kunnen knopen, hetgeen echter in zowel mijn vaders als mijn ogen een uiting van beschamend ondermaatse meligheid zou zijn geweest. De taal zo letterlijk opvatten deed je alleen in cryptogrammen. En in gedichten.

Hakkel je, hakkel je heet je bundel. Is dat zoiets als dat *er staat wat er staat?* Maar waarom dat dan tevens met die werkwoordsvorm van *hakkelen* gezegd? Er staat dus toch, misschien wel altijd, meer dan er staat?

De pogingen om iets over je gedichten te berde te brengen kwamen, voor zover ik die ik tot nu toe onder ogen heb gehad of heb mogen beluisteren, in de meest gunstige gevallen neer op een *mea culpa*-achtige bekentenis van de scribent of spreker die steevast met de handen in het haar bleef zitten of staan. Welwillend en vast ook oprecht werd weliswaar gerept over bepaalde formuleringen die als intrigerend konden worden gekwalificeerd en werd verkondigd dat je als lezer helemaal niet alles in een gedicht hoefde te begrijpen om ervan te kunnen genieten, maar telkens bekroop me daarbij het gevoel dat degene die zoiets te verstaan gaf niet in de laatste

plaats zichzelf probeerde te overtuigen. Want, wat er ook van de gedichten werd gevonden, het bleek voor iedereen frustrerend niet te kunnen vinden waarnaar werd

gezocht: een passende sleutel ervoor.

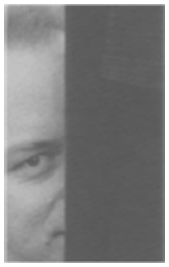
We kennen meerdere voorbeelden van schrijvers die zichzelf en hun werk regels en wetten opleggen die zo eigengereid zijn, zo afwijken van de literaire vormconventies, dat je de draad kwijt kunt raken als je van het gebruik ervan niets weet of vermoedt, zoals de zelfgeschapen regel om een heel boek lang een bepaalde letter geen enkele keer te gebruiken. Of denk aan Raymond Roussel die er bij het schrijven van zijn boeken complexe taalprocédés op na hield, waarbij het gebruik van homoniemen en klankverwantschappen een grote rol speelde. Welnu, de welwillende lezers proberen als ware *hackers* de code van jouw programma of, zo je wilt, van het programma van je teksten te kraken. Daarbij is het allerminst verwonderlijk dat er allereerst wordt gezocht naar aanknopingspunten - je ziet, ik raak het beeld van het touw niet meer kwijt - van je publicaties met de buitenwereld. Dus met het omslag van je bundel. Er staat een foto van de handen van Jaco Pastorius op het voorplat. Op het achterplat wordt er melding van gemaakt dat er in de eerste afdeling van de bundel een reeks ‘memo's’ staat naar aanleiding van composities van deze legendarische bespeler (‘Paganini’) van de electrische bas. En ‘de tweede afdeling, die nog de grootste overeenkomst vertoont met de brief,’ zo wordt verder meegedeeld, ‘duidt opstandig en gelaten maar altijd humoristisch Pastorius' biografie.’ Dus wordt die brief vervolgens als eerste gelezen, op zoek naar houvast van buiten. Maar of de korte, gedichtachtige teksten uit de eerste afdeling er ook echt toegankelijker van worden? Wie er de discografie van Pastorius op naslaat, komt tot de vaststelling dat de titels van deze korte teksten titels te zijn uit Pastorius' muzikale oeuvre. Maar wie vervolgens besluit eerst eens wat van die nummers te beluisteren om vervolgens de gedichten met dezelfde titel te lezen, ontdekt al gauw dat hij op deze manier geen stap opschiet. Of lijkt het slechts dat hij niets opschiet? Nog maar eens naar de buitenkant van de bundel gekeken. ‘Hooguit [...] beïnvloed door Pastorius’ techniek van de ‘schervenglinstering’ [...]’ heet het daar. Misschien is dat een bruikbare hint? De gedichten komen inderdaad op het eerste gezicht over als een telkens in een keutig strak kader bij elkaar geveegd of gevoegd stel scherven. Maar scherven van wat dan? Of scherven waartoe? Met welke samenhang? Is er sprake van het gebruik van een procédé waarmee wordt geprobeerd juist aan elke logisch lijkende samenhang te ontkomen? Een surrealistisch procédé? *Ecriture automatique Automatic sampling*. Of moet er worden gedacht aan de wijze waarop Marcel Duchamp ooit kunst maakte door het toeval, dat wil zeggen, het laten vallen van een draad te laten bepalen hoe de vorm van een lijn verliep? Maar waarom zou zoiets dan keer op keer moeten gebeuren, in het geval van je bundel pagina na pagina?

Beste Marc, ik heb zelf ook iets gemaakt. Ik zou wel eens van jou willen

weten wat je van mijn tekst vindt, hoe je hem te lijf of te geest gaat. Over het procédé dat ik gebruikte, vertel ik je vooralsnog niets. Ik wil alleen verklappen dat de titel van het ‘gedicht’ dezelfde is als die van een compositie van een andersoortige en nog levende Paganini van de elektrische gitaar, Robert Fripp, plus dat ik het resultaat als bare nonsens beschouw.

Sometimes God hides

> Het chroom weerspiegeld in een melkwolkje. Kregels
> die geen gasvlam omvatten, zeg. De pitpoes bewaart
> zonder permissie bloed. Je schat ronkend vuurwerk in.
> Maar dan hannesen met zo'n assegaai? Zolang als
> een hippopotamus zijn ulevelpapiertjes gladbeugelt.
> Barnsteenhanger tussen diepkanten schuil. Beton,
> zul je bedoelen, gedurende geheel de palmpaas.
> Voornamelijk als er fiks aan het notenkruishout
> wordt gerammeld. Door doordesemde waarnemers.



Waarachtig opgezonden,

HB, 25 mei 200

Om je leeservaring te beschrijven gebruik je metaforen, met dat touw enzo. Ik vind dat enge dingen, krachteloos en tegelijk van een enorme macht die versluierd is.

Terwijl je inderdaad toch in eerste instantie naar aanknopingspunten met de werkelijkheid zoekt. Het verbluft me steeds te moeten vernemen dat de link met de wereld in mijn werk afwezig is, dat de zogeheten referentiele functie afgesneden zou zijn. Hoe bestaat het! Ze zouden toch niet denken dat ik over mezelf schrijf?

Wel klopt je suggestie dat ik mezelf regels en wetten opleg. Zo sta ik nooit meer dan een bepaald aantal afwijkingen aan de rechterkantlijn toe. Behalve bij poëzie vind je daar in druk niets van terug en dat hoeft ook niet. Waar het me om gaat is de willekeur van een afspraak op mijn werk van invloed te laten zijn - ik ervaar de wereld als willekeurig. Dit betekent meteen dat ik soms moet inbinden ten opzichte van een mooie vondst die ik denk te hebben gedaan, als zij niet past.

Een programma, procédé bezit ik echter niet. Als ik daarvan op de hoogte was, zou ik gelijk kappen met de handel.

De formele restrictie heb je toegepast op jouw ‘Sometimes God hides’. Ik vermoed dat het mijn gedichten wil imiteren: strak kader, groenezeep-praattoon, een term die het maaksel als geheel lijkt te definiëren (notenkruishout), wat vage semantische equivalenties en allerlei incourante woorden die toch blijken te bestaan (assegaai). Louter de overigens wel tastbare pitpoes is verzonnen; ze staat in een schmierend alliterererende regel. Meer dan een pastiche durf ik ‘Sometimes God hides’ niet te noemen. Ikzelf zou nooit vier regels achter elkaar met een zelfstandig naamwoord eindigen, dat dunkt me te ordentelijk. Het is of ik Marc Kregting op een draaiorgel krijg. De akkoorden en het onderliggende ritme zijn veranderd.

Ik moet bekennen dat je gedicht me benauwt. Alsmaar hoor ik toespelingen op dingen die ik in mijn drie poëziebundels (en in de reeks voor *De Gids* vorige zomer) publiek heb gemaakt, zonder er de vinger op te kunnen leggen wat precies. Mijn angst geldt het inhoudsloze, in onoprechte zinnetjes - ik ben niet zo'n type wie door de natuur lopend allerlei hoogliteraire citaten te binnenschieten.

Het voert te ver om je hele gedicht stapsgewijs door te nemen. Een voorbeeld van mijn kritiek is ‘melkwolkje’. Dit verkleinwoord valt qua ritmiek aan het eind van de zin statisch en, belangrijker, behaagt de lezer. Met de hippopotamus in de ogenschijnlijk gebanaliseerde religieuze context ontwaar ik een verwijzing naar Eliot, hetgeen me ordinair voorkomt. Een ander bezwaar schuilt in de lijmende uitwerking van de klanken. Dat vind ik risicoloos. Het schijnt in de thora verboden te zijn dat ‘een letter haar buurletter aanraakt’. Letters blijken er te zijn gehecht aan myriaden zielen en elke ziel moet uren hebben dat ze ‘met haar schepper alleen is’.

Wat ben ik zuur! Misschien omdat je gedicht iets raakt dat ik tracht te vermijden. Ik ben altijd lang bezig op een tekst en op driekwart van de onderneming doemen steevast neoplatoonse toestanden, het moment dat ik het restant denk te kunnen invullen op klank en ritme. Dan wantrouw ik me. Dat schrijven voor mij dermate tijdrovend is dat ik uit arren moede meer teksten en boeken naast elkaar in productie heb, verklaar ik uit het verlangen naar ambachtelijke precisie en de levensbeschouwelijke wens niemand het recht van spreken te ontzeggen. Zo min mogelijk verlies kortom, zeker ook van het letterlijke. Ik heb een gedicht uit *Hakkel je, hakkel je* ooit aan cursisten voorgelegd; de regel ‘Je wilt luisteren maar het bad loopt / te hard’ vatten ze allen op alsof water stroomt. Dat verbaasde me, ik vond hun interpretatie wonderlijk exclusief en werd er een beetje verdrietig van.

Maar goed, ik ben dus niet erg te spreken over je maaksel. Dat blijk je zelf echter evenmin. Dit laat je tevoren weten en dat vind ik eerlijk gezegd wei-

nig aardig. Niet dat ik overloop van vertrouwen inzake mijn openbare pogingen, ik verdedig ze wel.

Het is een boemerangachtige sensatie om van een collega (ik beschouw me nu gemakshalve even als dichter) gevraagd te krijgen waarom pagina na pagina in mijn bundel wordt volgeschreven. Natuurlijk, ik denk dat ook als me de gemiddelde poëziebundel onder ogen komt, maar in mijn geval weet ik zeker dat ik iets toe te voegen heb aan de bestaande literatuur. De activiteit op zich werd een fysieke verslaving.

Ik spreek verwaten van ‘de gemiddelde poëziebundel’. Ze is geënt op een idee van wat ik maar als Het Heldere Raadsel betitel, waar A staat en B bedoeld wordt. Nog los van de morele implicaties van die opvatting en haar werkelijkheidswaarde (waarover ik schreef in *Yang* 1999/3), je wordt geacht iets in die gedichten te herkennen en vervolgens de opgelegde problemen op te lossen. Waarom zou ik dat moeten? Ik vind die panharingpoëzie betuttelend, cerebraal en ondemocratisch. Wel wil het geval dat ze veelvuldig besproken wordt, genomineerd en onderscheiden. Met andere woorden: een deel van de poëzie krijgt, alsof ze het enige bestaande en denkbare is, onevenredig veel aandacht, van geloofsgenoten die alternatieven liever links laten liggen.

In een land dat het middel van de parlementaire enquête hoog heeft.

Daarnaast stelt men dat er gedichten zijn die geen enkele samenhang vertonen. Dat is het absolute tegendeel! Mogen de reacties - het sjibbolettische ‘raadselachtig’ daargelaten - dan variëren van ‘abacadabra’ tot ‘intrigerend’, men ontslaat zichzelf bij voorbaat poëzie grondig te beleven én te analyseren. Wat te doen met gedichten die zich halverwege samenhang en chaos ophouden? Ik zou er wel eens een Jakobson op willen worden zien losgelaten.

Zo'n verrichting lijkt, als kranten per dag een paar columnpjes opgeven, van de universiteit te moeten komen. Maar voorzover ik weet houdt men zich daar, mede door aanhoudende topdrukte, amper met recente poëzie bezig. Men moet zich beroepen op recensies en die verstrekken het vertekende beeld. Zo krijgt niemand kans aan iets anders te wennen.

De aanrichter van zo'n stelling moet aan zelfbesef doen. Ik ben een marginaal, spreid geen bedje voor de lezer en daarom al is het voorspelbaar dat ik niet of nauwelijks een plaats heb in het landschap van de poëzie. Toch, wat aan de spaarzame stukken over me opvalt is, dat men naar zo klein mogelijke eenheden zoekt. Verder dan de vermeende onsamenhangendheid van één gedicht te demonstreren, komt men gewoonlijk niet. Waarom relateert men de gegevens niet aan de teksten uit de gehele bundel, en alle tot nu toe van mij verschenen boeken? Aldus wordt eerder proza tegemoet getreden; nog los van de fragmentatiebommen die ik persoonlijk lanceer, begrijp ik niet waarom poëzie van deze vruchtbare benadering moet worden uitgesloten.

Maar mij is dan ook duister waarin die genres van elkaar verschillen. Of wat een genre überhaupt is.

Wat zou er gebeuren als men inderdaad eerst de presentatie van Pastorius' biografie leest en vervolgens de twee afdelingen die zogenaamd poëzie bevatten? Er moeten dan toch details zijn die je op een spoor zetten of simultaan op meer sporen. Een duizelingwekkend karwei, dat wel, maar dat is *to the point* leven ook.

Pastorius' schervenglinstering wordt trouwens slechts geopperd in relatie tot de derde afdeling.

Behoudens technische innovaties was het bijzondere aan Pastorius dat hij de van oorsprong begeleidende basgitaar als melodieinstrument inzette. Dit is voor de luisteraar een unieke gewaarwording, je bent gewend te schaatsen op ijs dat je ziet. Wanneer de grondtoon wegvalt en de ritmesectie sowieso weinig ‘laag’ te horen geeft (vaak gaf Jaco de melodie op een ongecompliceerd bekkenpatroon) schaats je op hard water.

MK, 26-29 mei 2000

Dat ik je met die gedichtkarikatuur zou irriteren, was meer dan een vermoeden. Een heikele zaak, dat wist ik. Toch had ik er allerminst onaardige bedoelingen mee dat ik je bij voorbaat liet weten de tekst een prul te vinden. Toen Edouard Manet zijn *Olympia* in 1865 exposeerde verschenen er in diverse tijdschriften niet alleen honende kritieken maar ook karikaturen van het betreffende schilderij. Als je die karikaturen nu naast het schilderij houdt zie je meteen wat werkelijk bespottelijk was: niet eens de inhoudelijke spot van tekeningen zoals die van een zekere Bertal in *Le Journal Amusant* van ene Cham in *Le Charivari*, maar de hoogmoedigheid bij gebrek aan elk greintje vakmanschap van de tekenaars. Die Cham presteerde het zelfs om het (toch niet voor niets) liggende formaat van Manets werk aan zijn laars te lappen door het kader van zijn karikatuur ervan vierkant te maken!

In deze zin is mijn tekst veeleer een karikatuur van zichzelf dan een pastiche van een gedicht van jou. Ik val je met die tekst weliswaar lastig, maar niet aan of af. De vraag die ik jou en tegelijkertijd mezelf ermee voorleg is: waardoor zijn die gedichten van jou nu juist wat dít product níet is? Het verheugt me dan ook dat je in je reactie enkele zaken in deze tekst aangeeft die in jouw gedichten niet voorkomen of zouden mogen voorkomen.

Maar eerst nog iets over, zoals jij het noemt, ‘de formele restricties’ die ik heb toegepast op mijn maaksel. Dit zijn ze: de titel van een muziekstuk, negen regels die, typografisch gezien, samen een blok zouden vormen, vijf minu-

ten tijd om te noteren wat me aan woorden te binnen schoot, geen wijzigingen achteraf. De laatste restrictie is overigens debet aan de *pitpoes*: een verkeerd getikte *pitspoes*. Kortom, terwijl de spelregels van mijn gedicht een zielenknijper wellicht zouden bevallen, boden ze bij voorbaat weinig kans op een artistiek product.

Maar nu naar jou en je gedichten. Jij legt jezelf dus wel degelijk regels en wetten op. Ik neem aan dat die van een andere aard zijn dan de mijne waren. Zelf schrijf ik overigens momenteel een reeks sonnetten. Niet dat ik me aan alle traditionele regels houdt, maar er moet op zijn minst sprake zijn van een octaaf en een sextet waarbinnen de versregels volgens een patroon rijmen en er moet ergens op de grens van die twee delen zoiets als een volte bespeurbaar zijn. Je zegt dat je de wereld als willekeurig ervaart. Dat klinkt me niet onsympathiek in de oren. Ik zie de sonnetvorm, net als de vorm van een haiku of van een zogenaamd vrij vers in principe ook als iets willekeurigs. En tegelijkertijd of misschien wel juist daardoor houd ik, net als jij, van het aanbrengen of noem het verzinnen van een kader waarin iets plaats moet vinden, iets waarvan ik nog niet weet hoe het zal verschijnen en eruit zal zien. Hoe willekeurig dat kader in principe ook is, het is ontegenzeggelijk van grote invloed op datgene wat erin moet passen of wat, juist doordat het erin past, het formele karakter ervan min of meer ongedaan lijkt te maken. Op een opgespannen doekje van 25 x 35 centimeter schilder je meestal niet met het grote armgebaar waartoe een oppervlak van enkele vierkante meters je uitnodigt. (Goede en interessante uitzonderingen blijven uiteraard steeds tot de mogelijkheden behoren, denk alleen maar aan de hoeveelheid kleurstippen die Seurat gedisciplineerd zette op het doek van ruim twee bij drie meter dat zijn *Grande Jatte-middag* werd.)

Zo heeft het gebruik van de sonnetvorm meestal weinig zin als je vervolgens niets met die formele indeling tussen het octaaf en het sextet doet. Vanuit de andere kant, namelijk die van de lezer bekeken, kan een traditionele versvorm je mogelijkheden bieden om een gedicht binnen te klauteren; als je van buitenaf ziet waar de deuren en ramen zitten waardoor je naar binnen kunt, kun je diezelfde openingen misschien naderhand, eenmaal binnen, gebruiken voor het genieten van mooie uitzichten en het gaan wandelen in de tuin. Zelfs als blijkt dat er tegen de regels van de traditie gezondigd wordt, heb je nog diezelfde regels als referentiepunten. De vormen van jouw gedichten bieden dit soort hulp niet. Terwijl je je niet kunt onttrekken aan de indruk dat er een patroon aan die gedichten ten grondslag is en erin werkzaam is. Het blokvormige uiterlijk. Steeds negen versregels.

Jij zou nooit vier regels achter elkaar met een zelfstandig naamwoord eindigen, zeg je, het dunkt je ‘te ordentelijk’. Je spreekt je afkeuring uit over het gebruik van een bepaald woord omdat het ‘qua ritmiek [...] statisch’ wordt,

maar vooral omdat het de lezer behaagt! Je haalt de thora erbij om aan te geven, neem ik aan, dat ook voor jou letters niet aan elkaar mogen gaan plakken. Je hebt het over ‘de lijmende uitwerking van klanken’. (De combinatie van mijn voor- en achternaam met de verkleving van die twee b's moet in jouw poëtische ogen en oren een gruwel zijn. Om dit soort geplak te vermijden gebruik je op zijn minst een leesteken zoals bij ‘schotwond. Daarvoor’ in ‘City of Angels’.) Verder meld je dat je nooit meer dan een bepaald aantal afwijkingen aan de rechterkantlijn toestaat. Dat begrijp ik niet goed. Afwijkingen van wat? Van het optische, blokvormige beeld?

Weet je wat ik opeens als beeld voor me zie? Botsautootjes op de kermis. Binnen een strakke rechthoek en binnen een bepaalde tijdspanne probeert elke botsauto de koers van een andere botsauto te torpederen, een koers die er eveneens op gericht is de koers van een andere auto te torpederen, et cetera. Die botsauto's verkleven ook niet met elkaar. De bewegingen op het veld zijn nooit statisch, stilvallen betekent zo goed als zeker aangereden worden. En wat risico's lopen en behagen betreft, even de volgende anekdote. Opnieuw met mijn vader als mede- en tegenspeler. Ik herinner me de allereerste keer dat ik in zo'n botsauto zat. Als kleuter. Naast mijn vader. Tegen hem aan, waarschijnlijk, met een arm om me heen. En dat hij zich de furie van mijn moeder op de hals haalde vanwege mijn bloedende lip waarmee hij me in veiligheid bracht. Als puber bleef ik liever op de hoge kant langs de baan toekijken, sigaretten van het merk *Runner* rokend, een voet ritmisch bewegend op ‘Runaway’ van Del Shannon. Iets halverwege samenhang en chaos, dat was het, ja. (En dat is het, dat wil zeggen, het leven, natuurlijk nog steeds.) En kijk nu eens zo'n manoeuvre in een gedicht van jou: ‘[...] en bereidt / een vertelling na over [...].’ Je verwacht dat de werkwoordsvorm ‘bereidt’ weldra zijn vooruitgestuurd prefix ‘voor’ oppikt, maar op de plaats waar dat moet gebeuren verandert de semantiek in een klap honderdtachtig graden van richting: ‘na’! Het is een mechanisme dat ik, met variaties, wel meer waarneem. Alsof iets de tekst hardhandig van richting verandert, als het ware een onverwachte ruk aan het stuur geeft. Nog een voorbeeld: ‘Een smid houdt niet van hoeven, hij moet,’ luidt een zin van de laatste afdeling, ‘Zetangel’. Een zelfstandig naamwoord dat opeens (ook) in een werkwoord verkeert. Hé, wie weet leidt mijn gebruik hier van het werkwoord ‘verkeren’ wel tot een aardige formulering van de reacties in je gedichten... Iets in de trant van ‘Wat er gebeurt lijkt verkeerd maar het verkeert zichzelf’? We zullen zien.

Maar ik meen je te horen mopperen. Alweer ben ik immers bezig met het zoeken in kleine eenheden, terwijl jij nu wel eens zou willen dat er ook wordt gezocht naar relaties tussen de teksten. Ik ga derhalve de tweede afdeling, de Pastoriusbiografie in briefvorm, nogmaals lezen. Of erop nalezen.

Wel wil ik nog opmerken dat het helemaal niet zo gek is dat men allereerst op zogenaamde kleinigheden of details valt. Je legt een directe relatie tussen kunst en leven door op te merken dat het in beide gevallen om een duizelingwekkend karwei gaat. Welnu, verliefd word je mijns inziens nooit meteen op een compleet persoon. Zoals het willen verleiden of behagen in veel levensomstandigheden en met name die van de erotiek er wel degelijk toe doen, zelfs onontbeerlijk zijn.

In de Pastoriusbrief, zoals ik hem voor het gemak noem, kom ik inderdaad diverse opmerkingen en formuleringen tegen die mogelijk te interpreteren zijn als poëticale, esthetische of zelf ethische uitspraken. Over het moeite hebben met het fenomeen bewondering, bijvoorbeeld. Dat ‘men’ steevast mortel wil en niet de stenen. Iets over het spreken van een taal die niemand had gehoord. Beheersing: het niet omzien naar de solerende vingers. Een voorkeur voor een ‘dit is dit’ boven een ‘dit is dat’. ‘Uw thema's waren solo's en uw solo's waren fragmenten, een schervenglinstering die verried hoe het was geweest,’ staat er ergens. Of dit, dat ik lees als een impliciete kritiek op mij als lezer: ‘Men zegt dat men wil weten, maar in feite wil men gekruide verklaring.’ En: ‘Men verlangt naar inhoud, dat is alles. Dat men maden moge trouwen.’ En er wordt gezegd wat het Griekse werkwoord ‘légein’ betekent: ‘[...] behalve lezen ook verzamelen. Samenbrengen misschien?’

Ik heb de indruk dat ik met dit soort zaken wel het een en ander kan. Nu weer naar de afdeling met de blokvormige gedichten. Kijken wat ik daar kan gaan samenbrengen, terwijl ik zal proberen de ‘ditten’ ook als ‘ditten’ te blijven zien.

Alvorens daarmee te beginnen en je te verzoeken intussen nogmaals op mijn woorden te reageren, kan ik het niet laten op te merken dat ik vind dat je in je antwoord ook een pruillip trekt. Volgens mij heeft kunst weinig, misschien zelfs niets met democratie te maken. Je opmerking dat je van mening bent dat je iets hebt toe te voegen aan de bestaande literatuur kan ik niet navoelen. Ik kan me simpelweg niet voorstellen dat iemand daarom en daarvoor schrijft, dingen maakt. Plezier, hoe grimmig soms ook, is de enig mogelijke motivering, het enige legale alibi, dunkt me. En ook de literatuurreceptie moet en mag in mijn ogen niet democratisch zijn. Ik ben blij toe dat er hier niet zoiets bestaat als een parlementaire literatuurenquête. Ik zou meteen emigreren. En hoe kan uitgerekend iemand als jij, met dit soort volkomen afwijkend werk, waarin het behagen van de lezer er kennelijk onder meer uit moet bestaan dat hij geen behaging of rust mag verwachten, zitten mokken over het feit dat hij niet meetelt in een circuitje van publiekelijk gemakkelijk liggende dichters? Trek hoger de koude berg op, op zijn minst tot waar je niet meer het dal ziet maar de nevel die erboven hangt! Of zie op zijn minst de amusante kant van de culturele steekspelletjes om de

macht. Zo is er momenteel weer allerlei lolligs te aanschouwen op de apenrots van Neerlands poëtenwereldje. De tijd is kennelijk rijp om de Vijftigers een paar koppen kleiner te maken. Zo gaat dat natuurlijk altijd. Bergsoniaans geschommel. Het geinige in dit geval is dat het niet zozeer jongeren zijn die, uit eigen natuurlijke aandrift, over de rug van ouderen en doden hogerop willen, maar dat het juist de figuren zijn die zelf inmiddels op een sokkel staan die naar beneden trappen. Zie maar eens hoe, om een van hen met naam te noemen, Kopland naar beneden trapt door de (ongeprezen en nauwelijks verkopende) dichters Reugebrink en Budé publiekelijk (in *Vrij Nederland*) vanaf zijn P.C. Hooft- en grijze-lezeressen-voetstuk in een hoek te trappen, in de hoop daarmee ook zijn tot nu toe meest nabije concurrenten in de literatuurgeschiedschrijving, de Vijftigers, te beschadigen. Let op, het wordt vanzelf lachen als dit soort knarren op zo'n enge hoogte zich met hun verkalkte botten tot dergelijke gymnastische oefeningen laat verleiden. Laat verleiden door de literaire journalistiek. Want de literaire journalistiek is het tegenwoordig die, vanuit de haar inherente behoefte aan brisante gespreksstof, naar omwentelingstendensen haakt. Dezelfde literaire journalistiek die Koplands sokkel (vooralsnog) sponsort. Heb jij behoefte daaraan mee te doen?

HB, 1 juni 2000

Ik wil niet opscheppen, maar bij mij kleven voor- en achternaam aan elkaar met twee letters! Zij het symmetrisch. De uitspraak van het geheel heb ik nooit voor de bakker gekregen zonder tongfractuur, en ik noem me voor de beleefdheid Marc. Het blijft gek om Kregting vermeld te zien, maar ik veronderstel uit solidariteit dat deze familie is.

Weet dat ik een ongeneeslijk uitpratertje ben. Dus om het hoofdstuk bijzaken te completeren: ik was ‘niet boos maar verdrietig’. Van mij mag je karikaturiseren wat je wilt, zolang je je maar niet drukt. Ik word dan immers geacht een blaffertje zonder kogels te trekken. Gevoelig punt kennelijk. Heeft het iets uitstaande met dat recht van spreken? Ik krijg soms bulten van mensen die naar mijn oordeel vragen terwijl ze het voorformuleren: ‘Jij vindt zeker dat...’ Vraag het me dan niet! Van mij mag zulke sociale penose worden omgelegd, maar dat is onfris voor het milieu in het algemeen en het mestoverschot in het bijzonder.

Terzake. Verhelderend je recept te lezen bij het maken van ‘Sometimes God hides’. Je moet een heel goede muzikant zijn in vijf minuten iets definitief omvattends klaar te spelen. Een luttele variant kan wonderen uitrichten.

Nog niet lang geleden ontdekte een professor dat jazzimprovisaties op *alternate takes* verdacht veel weg hebben van die op officiële versies.

Ik heb daarbij de indruk dat je je woorden te binnen wilde laten schieten die vreemd zouden zijn. Zelf ben ik gespitst op exemplaren die ik denk te snappen en ineens een andere lading krijgen. Zo kwam ‘amicaal’ door de jaren heen tamelijk vast te liggen bij me, ingeburgerd bijna - van de boeken van J.B. Schuil naar corpsballengetoeter tot politici met jeuk aan hun geweten. Tot laatst een broer en zus van rond de 94 me in dialect de meest prozaïsche verhalen deden over hun arbeidsverleden en zij ineens zei: ‘Als je hier vaker komt worden we amicaal.’ Op dat moment plofte er iets in mijn hoofd en was ik ontroerd (niet sentimenteel). Aan het woord amicaal is een beetje bloed gaan zitten, en dat vind ik okee.

Jouw resultaat acht je voer voor zielenknijpers; het gedicht als rorschachtest. Bij mij werkt schrijven zo dat ik joekel tot ik de tekst niet meer in kom. Alsof ik er niets mee te maken heb.

ONZIN.

Verschilt mijn strakke, gedichtachtige vorm (afwijkingen aan de rechterkantlijn betreffen inderdaad het optische beeld) van de wereld zoals media haar voorschotelen? Dat is toch huid om dansende moleculen, een vast aantal woorden en minuten per dag. Je zult maar commentator zijn! Nu ja, priesters hadden vroeger ook autoriteit.

Mijn vormen vergelijk ik het liefst met een plastic zak die je vol water giet. Prik er een gaatje in, en de tekst loopt leeg. Misschien bestaat het werk bij mij uit proefondervindelijk prikken; ik schik en vervang woorden net zolang tot de handel maximaal gespannen staat. Ik besef dat dit eigenlijk niet fijn is voor de lezer, die de woorden uit en in elkaar denkt en een stortvloed in zijn bakkes krijgt.

Pastorius' beste bijdragen staan bol van spanning, figuurlijk bijna, geboren uit onenigheid met de door hem *daddy* genoemde pianist Joe Zawinul. Conflicten zijn vaak vruchtbaar, tenminste disciplineren ze. Toen de band brak en Jaco op eigen benen kwam te staan, begon het te sijpelen. Hij was hooguit soms nog virtuoos.

Het feit dat ik voor vormen een vergelijking trek, duidt op puur onvermogen. Anderzijds heeft water me van kinds af gefascineerd. Niet dat ik in de mammabuik al dorst had, maar water kan zulke diverse effecten sorteren. Het lichaam valt ermee te verkoelen en te onderkoelen, vuur kan ermee worden geblust en aarde kan ervan overstromen, water kan op termijn stenen slijpen, enz. Hard en zacht, wat een element! Die Thales had er maar kijk op. Water is ook onmisbaar voor het bereiden van een maaltijd.

De botsauto's zijn voor het geheel van het gedicht een fraai en treffend beeld. Maar een beeld. Ook moet voor een kermisspel veiligheid gegarandeerd zijn

en ik herinner me die rubberen stootband om botsauto's als stevig en ondoorlaatbaar, al zal de plastic zak evenmin buitengewoon permeabel zijn. Je toont terecht aan dat woorden zich loswrikken van één betekenis. Of van een positie in de grammatica, ‘staatspolitie van de dictatoriaal regerende Muze’ volgens Rodenko. In groter verband, van het leven dus waar het uiteindelijk om draait, zie ik loswrikken als bepalend. Ik heb een hekel aan het nemen van beslissingen, omdat je met de keuze voor het één het ander uitsluit. Redelijkerwijs moet het soms.

Aldus was de syntactische switch in die regel van de smid met hoeven mij ook opgevallen. Van een krukkigheid waar ik al doende alleen zelf denk om te kunnen lachen, te flauw om waar te zijn (zoals Alf louter eigen grappen waardeert: ‘Hey! I kill me!’) Ik besloot genadig te zijn en handhaafde de passage. Op een bepaalde manier vind ik het cruciaal dat de lezer werk in uitvoering kan ervaren.

Je citeert een aantal uitspraken uit de Pastoriusbrief die je karakteriseert als poëticaal. Persoonlijk loopt bij die term mijn broek vol, maar ik erken dat de uitspraken wat willen. En de lezer verleiden ze op het aanpalende werk te leggen - zoals ik er niet aan ontkom dat ik door hier openbaar te reageren de mogelijke ontvangst van mijn teksten stuur. De uitspraken willen echter elke vanzelfsprekendheid ondermijnen. Ai, een paradox die gemeenlijk als symptoom voor wijsheid wordt bezien.

Ik geloof dat je term ethische uitspraken me het meest na komt.

Pruillip of niet, democratie is voor mij alles, van alpha tot omega desnoods. Maar dan echt. Dus niet elitair hurken voor de lezer alsof die gekke gerritje is of, op formeel vlak, zogeheten lage kunst inpassen waarmee het ene keurslijf voor het andere wordt verwisseld. En, het is niet anders, ik zou werkelijk iets aan bestaande literatuur willen toevoegen. Daarom verbijstert me het gros van de almaar verschijnende boeken (met name proza): waarom moet ik spul tot me nemen dat ik al ken? Ik heb daar geen plezier aan, ik weet wel leukere dingen te doen.

Beleef jij plezier aan het maken van dingen? Ikzelf ondervind effenheid in die uren; nadat iets voltooid is kan geluk flonkeren een minuut.

Wat precies het plezier aan kunst is, begrijp ik niet. Van de wereld wel. Als ik in een museum ben en in de peiling krijg dat de zon schijnt, weet ik niet hoe snel ik weer buiten moet komen.

Het meisje gaat voor het werk, dat is een erg plaatselijk spreekwoord.

Ik vergewis me van de tegenspraak. Ambitie jegens kunst die ik als fenomeen veracht. Laten we het houden op het soort verhouding dat Prince definieerde: ‘Baby, I just can't stand to see you happy / More than that, I hate to see you sad.’

En wat is leuk buiten niets doen? Enige zakelijke opties. Voor de buis liggen

met de hersenen op de waakvlam, 's nachts bij herhalingen van discussieprogramma's bijvoorbeeld. Met mensen die, het hart op de tong dragend, van allerlei beweren. Je hoort dan slechts ritme en melodie. Op een andere manier wordt het brein rechts gepasseerd als je muziek beluistert. Faverey trachtte, als ik de wetenschap moet geloven, in de buurt te komen van componisten omdat zij louter klank kunnen gebruiken die volgens hem niet verwijst (vlg. Gilliams' nostalgie naar ‘muzikale wijsbegeerte’). Ik word bij het beluisteren van muziek gewaar dat ze naar van alles verwijst. Wel kunnen dat dingen zijn van de privé, je kunt tegelijk van jezelf en de ander doordrenkt raken, en dat is dan toch een mooi staaltje democratie. Betekenistoekenning houdt nooit op en taal priemt altijd naar buiten; lui die in ernst over ‘zuivere autonomie’ praten - of die anderen toedichten - mogen van mij het vraagstuk van het mestoverschot werkelijk compliceren.

Hoewel de gevolgen zich materieel laten gelden mok ik qua populariteitsdemocratie niet zozeer dat ik en menig exploratief collega aan gene zijde van de heg blijven, ik zie domweg de noodzaak van voorlichting. Derhalve smaakt me de mix van superioriteit en desinteresse niet waarmee men routineus verzwijgt. Ik zou me tenminste idioot voelen als onvolledige informatie geven de functie-eis van een recensent is (boekenbijlagen zouden erop vooruitgaan als ze artistiek gebabbel inruilden voor korte beschrijvingen van alle verschenen nieuwe titels, gevoegd bij één paginagrote kritiek op iets dat ertoe doet). Het is al een klus jezelf serieus te nemen. Voorgebraden verontwaardiging moet je echter wantrouwen en voor opportunisme heb ik geloof ik een zodanige allergie dat ze bulten doet oplossen.

Ik ben zo'n roombroodje dat nog in integriteit gelooft en oprechtheid en die dingen.

Corporate identity vind ik wel intrigerend klinken.

Mogelijk zou ik mijn positie kunnen verbeteren door bergredes af te steken, maar dat lijkt me alweer zonde van de tijd. Bij voorkeur ben ik brisant binnen de muren, of tegen mensen die me dierbaar zijn. En ik houd zelf al niet van documentaires over de deltawerken en als je wat schrijft, moet je toch alles herlezen en wie maakt nu vrijwillig strafwerk? Wat toonaangevend is weten slechts de papegaaien. Voor *De Gids* doe ik dan ook essays over bundels die me de moeite dunken, naar aanleiding waarvan ik een probleem zie dat ik opgelost wil hebben. Ja, op verzoek heb ik eenmaal gal gegoten, over een boek inzake recente poëzie. Maar dat was zulke aperte instantpudding dat ze in de Hollandse literatuurkritiek werd geprezen. Gelukkig voor alle betrokkenen verscheen mijn stuk in een orgaan dat niet bij Athenaeum te koop is.

Om eens niemand bij naam te noemen.

Ik ben nu commentator aan het worden, en dat ligt me niet. Laat ik het

woord gauw afgeven: ‘oh de moede man die de sleutels der dubbelzinnigheid smolt / of wegwierp dat hij staat voor de zo vaak getoonde kasten en laden / die nooit gehoond die altijd geloofd zijn dat hij er staat en vraagt / naar een deur om daar door te gaan.’

MK, 3-6 juni 2000

In Marc Kregtings tweede brief aan ondergetekende staat één woord in zijn geheel in kapitalen: *ONZIN*. Het woord slaat ongetwijfeld terug op wat Kregting ervoor opmerkt: dat hij net zo lang in de weer is met een tekst tot hij de tekst niet meer in komt, alsof hij er niets mee te maken heeft. Het geïsoleerde, in kapitalen geschreven woord ‘onzin’ zou je vervolgens kunnen lezen als een soort zelfkritiek of zelfironisering van de briefschrijver *Marc* Kregting, in de trant van: ‘maar waar ben ik in hemelsnaam mee bezig!?’ Het woord kan echter evenzeer worden gelezen als een comprimerende aanduiding van datgene wat Kregting zegt te willen bereiken met zijn schrijven. Maar welke schrijvers willen er nu onzin schrijven? En welke lezers willen onzin lezen?

Heel wat dichters schrijven flauwekul die ze voor ‘zingeving’ houden en heel wat lezers nemen die flauwekul ook nog serieus. Deze dichters en poëzielezers zullen de als gedichten ogende teksten van Marc Kregting hoogstwaarschijnlijk gauw afdoen als onzin. Daarbij zijn ze zich er volstrekt niet bewust van hoe ze de spijker op de kop en tegelijk de plank misslaan. De kwalificatie ‘onzin’ is een juiste. Het pejoratieve gebruik van dit woord, namelijk in de betekenis van ‘flauwekul’, getuigt van ernstige eigen zinstroeblering.

In een essay dat voor het voor het eerst in 1953 onder de titel ‘Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes’ in het tijdschrift *Merkur* verscheen, gaat Martin Heidegger in op het woord ‘waanzin’ dat, in varianten, meer dan eens in Trakls poëzie voorkomt. Zo staat in het gedicht *Psalm* de formulering ‘Der Wahnsinnige ist gestorben.’ Wordt met deze waanzinige een geesteszieke bedoeld, vraagt Heidegger? ‘Nein. Wahnsinn bedeutet nicht das Sinnen, das Unsinniges wähnt. “Wahn” gehört zum althochdeutschen *wana* und bedeutet: ohne. Der Wahnsinnige sinnt, und er sinnt sogar wie keiner sonst. Aber er bleibt dabei ohne den Sinn der Anderen. Er ist anderen Sinnes. *“Sinnan”* bedeutet ursprünglich: reisen, streben nach..., eine Richtung einschlagen; die indogermanische Wurzel *sent* und *set* bedeutet Weg.’

In de lijn van deze etymologische uiteenzetting zijn of vormen de op gedich-

ten lijkende teksten van Marc Kregting onzin, zelfs, waar ze het meest ‘geslaagd’ zijn, je reinste onzin... Ze weigeren de wegen in te slaan die bij de ander (de lezer) als gebaand en uitgestippeld op de kaart staan.

Toegegeven, het kost niet weinig moeite om voor deze, ten opzichte van de literaire zingevingstraditie geïnverteerde teksten een geschikte benaderingshouding te vinden. Maar zo gauw je eenmaal hebt ingezien dat je ze mag, kunt of zelfs moet benaderen vanuit het in de conventionele literatuuropvatting geldende taboe van de onzin als criterium, heb je op zijn minst het gevoel iets bij de kladden te hebben.

‘Wat zeggen de gedichten in hemelsnaam over hun aan het repertoire van Pastorius ontvreemde titels?’ vragen de weinige besprekers die zich de moeite nemen wanhopig af? ‘Waar ligt de sleutel verstopt?’ Onzin kent geen sleutels. Zo simpel is dat! De zogenoemde titel staat tot het zogenoemde gedicht in een on-zinsverhouding. Er is - en dat is een paradoxale noodzaak voor de onzin om zich te manifesteren - alleen maar een schijn van zin(geving): het compacte, blokvormige optische beeld, het conventionele beeld van een gedicht met titel en een vast aantal versregels.

Ik moet ook aan de slotstellingen van Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* denken:

‘6.521 Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar wurde, warum diese dann nicht sagen können, worin dieser Sinn bestand.)

6.522 Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.

6.53 Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft - also etwas, was mit Philosophie nichts ze tun hat -, und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, dass er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat. Diese Methode wäre für den anderen unbefriedigend - er hätte nicht das Gefühl, dass wir ihn Philosophie lehrten - aber *sie* wäre die einzig streng richtige.

6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)

7 Wovon man nicht sprechen kan, darüber muss man schweigen.’

Ik wil niet beweren dat Wittgensteins stellingen als een mal over het werk van Kregting kunnen worden gelegd, maar de parallellen ermee zijn frap-

pant: het willen laten *zien* in plaats van iets *achter* de woorden te willen suggereren; de anderen met hun onbevredigd gevoel, namelijk het gevoel geen echte filosofie/literatuur te lezen; het weggooien van de ladder bij het bereiken van de uiteindelijke *onzin*...

Misschien zijn de teksten van de eerste afdeling van *Hakkel je, hakkel je* ontstaan als goeddeels conventionele schrijfsels, een soort brieven dus, waar de auteur dan mee is gaan 'joekelen', zoals hij het zelf noemt. Maar het is even ridicuul als onbegonnen werk om, in de hoop op meer toegang, te proberen via de eindresultaten nog iets van die aanzetten en aanlopen terug te halen. Kregtings teksten zijn in geen enkel opzicht cryptogrammatisch. Ze starten als het ware opnieuw, uit zichzelf én in samenspraak met de lezer, betekenis op. Ik meen inmiddels dan ook kritiek te mogen en te kunnen hebben op bepaalde passages. Kritiek vanwege verontreiniging. Zo stoort het een en ander in het gedicht 'Okonkolé y Trompa' juist doordat het al te opzichtig onder- of achterliggende betekenis binnensleurt in plaats van zelf zin te genereren. Flauwheid ook. 'Blind / heeft ogen in de rug, twee achter zijn / bretel. Er gaat een boertje dwars', staat er. En ik kan niet anders meer dan Ajax of het Nederlands elftal zien voetballen, met een prachtig verdedigende Danny Blind terwijl een van de gebroeders De Boer positie kiest. Dit onderliggende beeld overstraalt (om in de woordspelsfeer te blijven) al het andere. In mijn ogen loopt de waterzak van Kregting hier jammerlijk leeg.

Daar staan heel wat teksten tegenover waarin ik tot op heden nog niet zulke openingen heb aangetroffen, teksten die integendeel almaar aan betekenisspanning winnen. Een voorbeeld is

Birth of Island

> Nog even poetsen in het ketelruim.
> Dat maakt gestuik terwijl je spit,
> hoest er zand. Buk voor alikruiken.
> Aan je pink de hoogste staat van
> vertuiing tinkelt, je bent van ons.
> Allemans mosterdjongen met de hese
> strot, je kunt het nog uitzingen.
> Maak je reisvaardig. Er is slijm in
> je baardpluis. De hemel bleekgroen.

De tekst wordt hier gedicht, zelf een eiland van betekenis. Het woordspel ligt aan de ketting. Er staat wat er staat. En tegelijkertijd - dat weet Kregting ook maar al te goed - is het werken met woorden altijd het werken met onzuiver materiaal. Woorden en woordcombinaties zonder op zijn minst

betekenisruis bestaan niet.

Om de spanning van iemand of iets anders te kunnen zien en voelen, moet je zelf ontspannen zijn. Je moet dan ook allerminst koortsachtig gespannen op zoek naar zin dit soort gedichten gaan lezen, is mijn ervaring. Aanvaard de principiële onzin ervan. (Wie weet geldt dit voor elke literaire tekst! En als dat zo is, is misschien het besef daarvan al een waardevolle bijdrage van Marc Kregting aan de Nederlandse literatuur...) En laat dan de woorden, in hun onderlinge samenhang, in hun plaatsing, toon en ritme, maar doen wat ze niet kunnen laten. En zie: 'Birth of Island' wordt een soort Robinsonade. Die je niet kunt navertellen. Die je echter wel kunt herlezen, keer op keer en meer en meer. Na lezing kun je tegen iemand zeggen dat je ergens bent geweest. Als degene wil weten waar, neem je hem er mee naartoe.

Het is inherent aan deze teksten dat ze noch zijn samen te vatten noch zijn te parafraseren of te persifleren. Het is niet alleen zo dat mijn poging tot imitatie een bewijs van groot onbegrip was (onzin werd verward met flauwekul) maar wat ik met het resultaat ten enen male miste was *de toon*. Het is paradoxaal dat je van een dichter die zolang joekelt tot hij het eigen gedicht niet meer inkomt, moet vaststellen dat hij een onmiskenbaar eigen toon heeft. En wellicht is het wel in de allereerste plaats de toonkeuze die hier telt.

Ik had het eerder over Georg Trakl. Ik had het over Ludwig Wittgenstein. Het was de taalmachtige Wittgenstein die over Trakls gedichten opmerkte dat hij ze niet begreep, maar dat hun toon hem beviel. Dat was iets anders dan een manier om zich gemakzuchtig uit de affaire te trekken, zoals je na de première van een speelfilm waar je niks aan vond opmerkt dat de kleuren zo prachtig waren. Nee, bij de toon begint (en eindigt) de betekenis.

Maar nu moet ik uitkijken. Zo meteen kraam ik nog zulke flauwekul uit als 'de zin van deze onzin'.

Huub Beurskens (1950) is auteur. Recente publicaties: Zomer in Montala *(verhalen)*, Bange natuur en alle andere gedichten tot *1998 en* Een hemd in de wind *(poëzie)*.

Rob Schouten
Kleurloosheid is de beste eigenschap
Over de steenachtige poëzie van Theo Verhaar (1954-1999)

Natuurlijk overleed de Rotterdamse dichter Theo Verhaar te vroeg (namelijk in 1999 op vijfenveertigjarige leeftijd - aan zoiets onmiskenbaar fysieks als een longembolie). En natuurlijk viel er nog veel van hem te verwachten want hij publiceerde in acht jaar zes bundels en zo'n productie lijkt normaal gesproken niet zomaar stil te vallen. Toch maakt zijn werk op de een of andere manier een buitengewoon afgeronde indruk. In het kleine decennium dat Theo Verhaar zich in de Nederlandse poëzie roerde, liet hij duidelijk zijn eigen karakter en temperament als dichter zien.

Niet dat hij er veelgelezen mee werd. Verhaars werk was voor fijnproevers en dan nog voor een bepaalde soort, namelijk lezers die tegen de nodige ontnuchtering kunnen. Zijn werk is dat van iemand die een hekel heeft aan alle soorten van mythomanie en overdreven bevlogenheid: het is koel, rationeel, intelligent, onbeminnelijk soms, scherp. Een dichter bij wie het verstand meer leek te regeren dan het gevoel. Of dat ook de reden is dat zijn werk zo betrekkelijk weinig onthaal vond bij critici, weet ik niet, maar je zou het haast denken.

Theo Verhaar
foto. Roeland Fossen

Slechts een handjevol recensenten, waaronder Peter de Boer en ikzelf, vond het de moeite om hem te volgen.

Verhaar was van 1954; hij en ik zijn exacte generatiegenoten en misschien dat ik daarom mag opperen dat die poëtische weerbarstigheid samenhangt met de tijd waarin hij zijn gedichten schreef. Het fijnzinnig poëtisch moment, beleefd in de natuur, in het psychologisch inzicht of in de subtiliteit van de taal, heerste de afgelopen decennia alom. En anders de ironie wel, die lichte balsem op grote wonden. Voor dichters die zich in hun werk nors, afwijzend en sociaal ontoegankelijk opstelden, was daarentegen veel minder emplooi. En zo'n soort dichter was Theo Verhaar, misschien wel als een volwassen reactie op de weeë, pan-irenische, passieve atmosfeer van de jaren zestig, waarin hij net als ik moet hebben gepuberd, en van de geest waarvan je in zijn werk zo opmerkelijk weinig terugziet dat het welhaast onderdrukt moet zijn. Ik bedoel, andere dichters, Kopland, Leeflang, Campert, herinneren zich soms geluksmomenten uit hun jeugd, maar dichters als Verhaar lopen met een boog om die tijd heen en 'bezingen' bij voorkeur de ondeugden, tekorten en ontnuchteringen van het heden.

De poëzie van Theo Verhaar is in hoge mate een zaak van het temperament. Van meet af aan is hij filosofisch. Niet filosofisch in de zin van Russell of Heidegger, op zoek naar een systeem in de werkelijkheid, maar filosofisch in

de zin van beschouwend: wat stelt de werkelijkheid op de keper beschouwd zo'n beetje voor. En natuurlijk zit er achter dat filosofisch en enigszins abstraherend temperament een persoonlijkheid, maar het maakt ook juist deel uit van dat temperament om die persoonlijkheid vervolgens niet te tonen, zich niet te laten gaan.

De eerste bundel van Verhaar draagt de titel *Stof bedekt niet* en zo zegt hij het van meet af aan op een onvervreemdbare manier: onder de materie gaat niet iets anders schuil, anders gezegd, wij zijn slechts materie. Het motief van 'Stof zijt gij, tot stof zult gij wederkeren', doordringt alle vezels van zijn poëzie. In die eersteling toont hij direct zijn geloofsbrieven. Het eerste wat opvalt, is zijn afkeer van het exploiteren van het persoonlijke en autobiografische in de poëzie, al is hij er nog wel communicatiever dan in zijn latere gedichten - zelfs valt in de flaptekst de kwalificatie 'melancholieke ondertoon', kennelijk bij wijze van offerande aan vermeende lezersverwachtingen, maar die gevoelssuggestie is niet juist, een valse start die overigens in de latere flapteksten wordt rechtgezet.

In feite wordt ook in *Stof bedekt niet* alles wat maar met gevoel en emotionaliteit te maken heeft onder de loep gelegd en geanalyseerd. Het menselijk bewustzijn bijvoorbeeld, die bron van misverstanden en vermeende inzichten, is voor Verhaar geen steun; 'Zijn essentie is perifeer', meldt hij zonder nadere toelichting. En over de 'aard' van de mens, toch voor velen wel zo'n beetje identiek met het wezenlijk karakter, heet het 'Onze aard is vormelijk, /waardoor het lijkt alsof we iets verbergen.' Let wel, 'lijkt', maar Verhaar lijkt de inhoud van de mens, zijn ziel, nu juist in twijfel te trekken. Met een volhardende consequentie bestrijdt hij de gepatenteerde iconen van psychische gesteldheid en gevoel. ''n Traan is niet meer dan 'n luchtbel / die naar adem snakt,' zo begint een gedicht dat ook verder weinig illusies heel laat. En met het doorprikken van illusies zal Verhaar zich zijn hele dichterschap lang bezighouden. Bijvoorbeeld over de kansen van de mens om iets van de werkelijkheid te begrijpen: 'Evenwicht bereiken is slechts / voor de 0 weggelegd' en 'Elke gedachte wordt door z'n eigen cirkel bedrogen' schrijft hij in *Stof bedekt niet*.

Het feit dat ik de tot nu toe gebezigde citaten allemaal ontleen aan de eerste vijftien gedichten van zijn werk zegt ook iets. Kennelijk heeft hij direct al een sterke behoefte zich telkens weer in zulke aforistische kernachtigheden uit te drukken: zijn standpunt kan niet genoeg benadrukt worden. Daarin zit op zichzelf ook een bij zijn thematiek passende rigiditeit: Verhaars gedichten drukken een klein aantal waarheden uit; hij wijkt niet af van de door hemzelf gebaande wegen, hij is voortdurend consequent en rechtlijnig in zijn gedachtegang: op afwisseling en verrassingen hoef je eigenlijk niet te

rekenen. Dat typeert als het ware zijn verzet tegen een (poëtische) samenleving waar juist tegengestelde en wisselende gedachten veelal de overhand lijken te hebben. Verhaar lijkt van meet af aan een gevecht te voeren tegen allerlei dichterlijke hebbelijkheden om zich heen.

Het meest frappant vind ik zijn afkeer van het persoonlijke en gevoelige in de poëzie als het gaat om de ultieme lichaamsbeweging: seks, erotiek. Neem het volgende fragment, waarin onmiskenbaar een bepaald seksuele variëteit wordt opgeroepen, standje 69:

> De deling van de 6 en de 9
> ook door zichzelf
> veroorzaakt meer opwinding
> dan de synthese van tegengestelde
> begrippenparen.

Niet ironisch maar koel, mathematisch en misschien dat dat in deze omgeving vanzelf een ironische indruk maakt. Elders bevroedt men het verslag van een geslachtsdaad onder een douche, zonder dat het tot bevruchting leidt, in de volgende nuchtere constatering ‘je evenknie /lekt door het afvoerputje weg. Deling discontinu.’ De constateringen zelf, maar vooral ook de analytische toon waarop ze worden gedaan, ontnemen de lezer ieder gevoel van opwinding, warmte en romantiek. Insgelijks wordt ook het lichaam van de vrouw eerder onttoverd dan lyrisch bezongen: ‘De botte schaar van meisjesbenen ademt onrustig op de bank’ en in zijn tweede bundel *Eeuwig tweede* lees je: ‘Een meisjesborst van siliconen / leert je alles van veerkracht, / maar niets van plooien.’ Om maar even aan te geven dat het menselijk lichaam onder de natuurwetenschappen ressorteert.

Een andere eigenschap van Verhaars ‘on’-persoonlijke houding is zijn neiging tot een neutraal perspectief. Overheersend is de ‘wij’ of een ‘je’ persoonsvorm: ‘we hebben geen besef van tijd’ heet het in ‘De lach van Gogol’ en elders ‘In 'n danstent van Turkse komaf, waar het doek / geopend blijft tot diep in de nacht, neem je de vorm aan van 'n minaret.’

Vooral de frequentie van dat onpersoonlijke ‘je’ treft. De Nederlandse poëzie leerde het weer kennen via het werk van Gerrit Komrij, ook al niet een dichter die het achterste van zijn tong laat zien als het om persoonlijkheid en emoties gaat. Die ‘je’ van Komrij beschouwde Kees Fens ooit als een gedepersonaliseerde ik, in de trant van Nijhoffs regel ‘Mijn eenzaam leven wandelt door de straten’. Gedepersonaliseerd of niet, de dichter gebruikt het om zich er achter te verschuilen. En zo lijkt het mij ook met Verhaar te zijn. Hij verschuilt zich achter de formele, afstandelijke handdruk van een ‘je’ en een ‘wij’. Of verschuilen? Als we zijn eigen regel ‘onze eigen aard is vormelijk’

recapituleren, is er helemaal geen sprake van schuilgaan: onder de vorm zit immers geen inhoud, dat denken we slechts omdat we maar buitenkant zien. In de verte gloort hier de geest van dichters als Pessoa en Drummond de Andrade, niet toevallig schrijvers die juist in de tijd dat Verhaars poëzie moet hebben liggen rijpen, in het Nederlandse taalgebied geïntroduceerd werden. De antimetafysische en antipsychologische geest van hun werk moet aan Verhaar (en op een andere manier trouwens aan veel andere dichters van zijn generatie) bijzonder welbesteed zijn geweest. Maar mogen we een dichter die zichzelf in zijn werk van psychologische of hogere duiding afkeert, om die reden dan ook maar niet verder onder het mes van de zielkunde leggen? Het is minstens opvallend dat de onpersoonlijke, dwarse en daardoor soms vanzelf geestige uitstraling van zijn vroege gedichten een pendant vindt in zijn latere gedichten, zeg maar die vanaf zijn derde bundel *Uitzaaiingen*. In *Uitzaaiingen* zelf staat de grote stad centraal, met name Rotterdam, de meest Amerikaanse stad van Nederland en, bij alle onromantische associaties aan handel en arbeid, toch ook de plek waar de dichter Valéry Larbaud ooit, staande op de Boompjes, een gelukzalig kosmisch moment meemaakte.

De steden die Verhaar in steeds kaler en onherbergzamer wordende poëzie bedicht (hij zal in latere bundels het stadsmotief hernemen) zijn tonelen van afval en wederopbouw, van redeloze beweging. Op zijn zoektocht door de metropool treft de dichter alle mogelijk schijnbare doelloosheid aan: bouwmaterialen, bouwrestanten, vreemde constructies, een muizenschedeltje. Maar gek genoeg lijkt de stad in zijn materiële staat juist een zekere persoonlijkheid te tonen, die de mens in Verhaars gedichten moet ontberen. Steden zijn bij hem een soort spelers op een toneelvloer, bijvoorbeeld hier; ‘In een nis waarvan / de afbraak op zich laat wachten / biecht de stad zijn impotentie op. / Het tegenoverliggend doorzichtig gebouw / blikt uitdrukkingloos terug.’ En in de bundel *Het badwater van de fotograaf*, waarin gedichten over zwaargehavende oorlogssteden de hele bundel vullen, worden ze steeds als lichamen voorgesteld, de straten zijn zijarmen, de sigarettenautomaat heeft een long, de lakenhal staat in wit ondergoed op het plein, ‘Aan de voet van het industrieterrein, / waar we parkeren, / begint de sluiproute van armen en benen’.

Deze pratende, bewegende, eigenlijk nogal levende steden vormen vrijwel een constante in het werk van Verhaar, het zijn als het ware de *soft machines* tegenover de harde, anorganische, analyseerbare wezens die de mensen erin vormen. Deze wonderlijke averechtse voorstelling van zaken, komt op z'n scherpst tot uitdrukking in de twee afdelingen van de bundel *Uitzaaiingen*: ‘Een’ over de stad Rotterdam, ‘Twee’ over een klein meisje.

Groter oppositie dan die tussen de grote stad en het kleine meisje kun je je

haast niet voorstellen, maar Verhaar schildert allesbehalve het contrast dat je ervan verwacht. De stad wordt voorgesteld als een onverschillig mechanisme, maar vol geheimzinnige organische bijwerkingen, het kind daarentegen is een lief organisme maar vol automatismen: ‘Het meisje praat als een monument / dat in de steigers staat,’ luidt de eerste zin van de tweede afdeling. En terwijl de stad zich bij nader inzien nog aardig blootgeeft, bewaart juist het kind al haar geheimen:

> Het kind dat niet kan tellen
> verkleint de invloed
> die de omgeving op haar uitoefent.
> Het heeft slechts een vaag besef
> van innerlijkheid.
> Het gedraagt zich als een natie
> die zijn grenzen niet openstelt.

Hier lopen kleine en grote wereld op een verrassende manier met elkaar op. Theo Verhaar is een dichter die zich niet stoort aan de thematische en stilistische voorkeuren van het gros van de Nederlandse dichtkunst. De natuur, dat vat van metafysische en metaforische wijsheden voor de symbolistische denkers en hun talloze nazaten, is aan hem niet besteed en al evenmin de lyrische toon, de warme emotie, het zachte begrip. Hij behoort overduidelijk tot de ontzuilde generatie van de jaren zestig en zeventig, die de werkelijkheid ontraditioneler, verbaasder, nuchterder en in zijn geval ook wel harder tegemoet treedt. Hij offert niet aan esthetisch effectbejag en wat voor de personages en stellages om hem heen geldt, lijkt ook op te gaan voor zijn eigen gedichten: ‘Kleurloosheid is de beste eigenschap om te overleven.’ Een darwinistisch getinte gedachte die weinig vuur, engagement, liefde en betrokkenheid verraadt. Toch doen zijn stadsgedichten qua vorm op een heel onverwachte manier nogal eens denken aan bijvoorbeeld haiku's, of de natuurgedichten van Van Geel. Ze zijn kort en geconcentreerd, steeds tussen de vijf en acht regels. En ze hebben vaak een sententieachtig of zelfs emblematische strekking. Ook ontkom je er niet aan om als lezer van al die quasi-objectiverende regels nu juist meer te lezen dan er zomaar staat. Neem bijvoorbeeld het derde gedichtje van de korte reeks ‘Neurenberg 1987’:

> Op het plein,
> waar adem zich keert
> tegen gebrek aan zuurstof,
> ruiken we niets
> van onvolledige verbranding.

Ontegenzeglijk spelen in dit elliptische kleinood onuitgesproken allusies op de Tweede Wereldoorlog mee. In de eerste plaats natuurlijk vanwege de locatie Neurenberg (van de processen na afloop). Maar vervolgens ook vanwege de adem die zich tegen het gebrek aan zuurstof keert en die onze associaties ongemerkt naar de praktijk van de gaskamers doorverwijst. Verder suggereert het gedicht iets van het feit dat wij in Neurenberg niets meer ruiken van de niet geheel en al voltooide *Endlösung* der joden, zoals men ook het door de Duitsers gebruikte gas niet rook. Op die manier dringt de korte, geconcentreerde, onsentimentele vorm van dit gedicht van alles en nog wat aan nauwelijks verwoordbare geschiedenis aan de lezer op.

Theo Verhaar was in veel opzichten een dwarse dichter. Zijn uitgesproken rationele houding, het neutrale, scherp registrerende van zijn blik, elk vermijden van sentimentaliteit en emotionaliteit, maar ook van ironie of luchtige relativering, staan haaks op het gros van wat tijdens zijn optreden door anderen werd geschreven. Het lijkt alsof hij zijn lezers niet zozeer op de poëzie als wel op de steenachtige waarheden van het bestaan wilde drukken. Geen troost in dit universum maar de neus op de feiten. Haast expliciet drukt Verhaar zijn afkeer van de modieuze duidingen der psychologie af in bijvoorbeeld het volgende steen-gedicht:

> Een Dorische zuil,
> een stijve spier
> verdwaald langs de snelweg
> staat daar zonder wellust.

Hij doet geen enkele moeite om de fallische symboliek van het kunstwerk te miskennen, integendeel, door de steen als een spier te beschrijven ontkom je niet aan de meer dan geheide associatie, maar de ontnuchtering volgt ook direct. Zo'n fallische zuil, dat machtige mannelijke symbool, ontbeert toch het wezenlijke wat het tot werkelijke fallus maakt: wellust.

Steen is een belangrijke grondstof voor deze gedichten. Het is de materie van Verhaars steden in opbouw en verval, het is ook de steen uit het befaamde gedicht van Drummond de Andrade ‘Midden op de weg’ (‘Midden op de weg lag een steen / lag een steen midden op de weg’) waarover Verhaar in zijn eerste bundel schrijft: ‘je struikelt over 't steentje / waar 'n gedicht van De Andrade aan gewijd is.’ En steen is het vervolgens ook waarmee de vrouw uit de afdeling ‘Nawakker’ in de gelijknamige vijfde bundel als het ware de liefde bedrijft:

In de kerk beroert steen haar.
Niet de steensoort
waarmee het bouwwerk is opgetrokken.

niet het steen van de beelden
of dat van de grond
waarover zij voortschrijdt.

Over uitstulpingen glijft haar tong.
En in elke nis
verdwijnt een kleine vinger.

Steen - heeft een Japans dichter opgetekend -
wil leven en langzaam sterven.
En met haar verkeren.

Verlangen naar warmte leidt tot stuurloosheid, merkt de dichter ergens op, en dat is dan ook kennelijk de reden om zich daar maar niet te veel aan over te geven. Maar juist door de stoffelijkheid desintegreert het hele bestaan en komt ook aan alles een einde. Zelfs aan de liefde: ‘Op het bed / met zijn springveren driften / wordt ze herdacht.’ En dat lijkt in deze gedichten haast een geruststellende slotsom: in het bed waar men zijn (mechanische) lusten botviert, gaat men ook ten onder. De laatste, postume, bundel van Theo Verhaar heet *Valscherm voor Erasmus*. Dat is een titel die onwillekeurig doet denken aan die van een heel andere, juist nogal bevlogen dichter, Hans Vleks *Hangmat voor Henoch*. Het lijkt of Verhaar met die titel iets wilde zeggen tegen iemand die niet wenst te sterven maar te luieren. In Verhaars poëzie geen onsterfelijk gelukskind maar een scherpzinnige filosoof, en die heeft geen hangmat nodig om te niksen maar een scherm om zijn val te stuiten. Want het zijn vooral de onthutsende waarheden die Verhaar zijn lezers op sobere en illusieloze wijze onder ogen bracht en daar kan men wel een valscherm bij gebruiken. Misschien was dat valscherm voor hem de poëzie.

Rob Schouten (1954) publiceerde dichtbundels, proza en essays. Hij is poezierecensent van Vrij Nederland. Van 1993-1996 was hij hoogleraar literaire kritiek aan de Vrije Universiteit van Amsterdam

Marc Kregting
De vader in mijn god verdelgen
Over de poëzie van Henk van der Waal

Kinderen zijn hinderen. Het spreekwoord doelt op de dagelijkse gang van zaken, maar bevat het ook een relationeel aspect? Wie opgroeit, verovert een plaats die bezet kan zijn. Het spreekwoord bezweert dan rituele angst, kinderen hinderen omdat ze hun ouder op termijn van de troon stoten. Zo'n vadermoord is nog ingebed in onze van psychologie vergeven cultuur. Het schema wordt bijvoorbeeld ingevuld door literatuurbenaderingen die een beginnende schrijver zijn positie zien markeren in een oerscène van geweld, ten koste van voorgangers.

De procedure lijkt groot te zijn aangepakt door Henk van der Waal in een gedicht uit zijn tweede bundel *Schuldsanering*:

Henk van der Waal
foto Roeland Fossen

> Eerst los
> en vliegen en vrij
> zijn van de wet die de
> geslachten knecht, de vader
> in mijn god verdelgen, uitroken,
> en horen welke lofzang dan mijn lippen
> martelt en zien welke beloofde hand mij dan
> de bloemenzeewoestijn der blinden in zal leiden en
> zwijgen met de verdwenenen die in uw naam geradbraakt zijn
>
> maar uwe hand
> was dag en nacht
> zwaar op mij en gelijk een
> muilezel wiens muil men breidelt
> met toom en gebit opdat het tot u niet
> genake, bindt uw gebod mijn vrijheid in,
> omweeft uw wet mijn wonde lichaam en verstreelt
> mij naar uw schimmenrijk tot ik ben verzonken in de
> in mijn bloed gedrenkte waarheid van uw rotsvast ongeloof -
>
> bewaar me niettemin de blozend blonde glimlach van mijn kind.

Meest geprononceerde vader is hier god. Zijn woord heet wet te zijn en de vrijheidslievende ikfiguur heeft er tabak van. Hij verkiest draconische strategieën, benieuwd naar wat voor een toekomst hem dan wacht. Een alternatief

voor het beloofde *land*, een notie die Van der Waal op klank en betekenis splitst in een *hand* en een *woestijn* van blinden. God wordt hond, naar verluidt de trouwste der dieren. Het eind van de eerste strofe verwijt echter ontrouw aan god, onder wiens vlag menig gelovige anoniem stierf.

Tegen de macht van de vader blijkt de ikfiguur in de tweede strofe niet te kunnen opboksen. Zijn lichaam komt geschonden uit de strijd, en met een murwe tegenstander is god in zijn element. Zijn wet, gefundeerd op troost na een beproefd leven, streelt de ikfiguur diep in het schimmenrijk - diametraal op de originele ambitie tot vliegen. Wel realiseert de ikfiguur zich dat de vader een soort rancuneleer uitoefent van 'rotsvast ongeloof'.

De derde strofe is niettemin voorzichtig optimistisch, het eigen kind blijft hopelijk intact. Een verrassende wending, het gedicht verkleint de ruimte. De ikfiguur blijkt zelf vader te zijn. Neemt hij zich voor ander gedrag te ontplooien jegens zijn nakomeling? Door zoon te blijven?

Van der Waal nam de vadermoordpoging op in een reeks 'Interferenties'. Oude en nieuwe levens kruisen elkaar, met alle gevolgen van dien. De vergelijking met de muilezel is dan frappant, want die bastaard kan geen kinderen voortbrengen. Hier heeft hij een andere afstamming, uit de bijbel. *Schuldsanering* verantwoordt met welke passages uit de psalmen ('lofzang') de respectievelijke gedichten uit de afdeling rijmen. Vijfeneenhalve regel uit de tweede strofe zijn citaat. Er is ook taalwedijver aan de gang, die in der minne geschikt wordt. Talen staan broederlijk naast elkaar, ingebonden. Of helt Van der Waal over naar het verleden? Hij lijkt de enumeratieve, bijbelse toon te hebben nagevolgd. Het overgeleverde *gebit* instigeert wellicht des dichters *gebod*.

De vadermoord lijkt gefnuikt, conflict verschoven naar de toekomst. Het verleden plengt vooralsnog hardnekkige residuen en de ikfiguur verkeert in een heterogene conditie. *Schuldsanering* fourneert verderop een 'lappendeken van puur heden', waarin het individu zich lastig laat afbakenen. Het heeft de concurrentie verloren met god die tenminste iets veroorzaakte uit zijn 'naam'. De tijdschriftversie van het gedicht - in het *Nieuwe Psalmen*-nummer (1995) van *Parmentier* - bracht voor dat woord 'ontstentenis'. De correctie dunkt me een verbetering, het contrast wordt vlijmender met het individu dat zijn naam nog moet vestigen. Wel had het gedicht reeds de allengs uitdijende regellengte. Aangezien 'ontstentenis' meer letters telt dan 'naam', zag Van der Waal zich genoopt aan het eind van de eerste strofe met woorden te schuiven ter handhaving van het visuele effect. Dit facet aan de correctie relativeert het betekenisvol geachte enjambement.

Het ligt voor de hand dat de uitdijende regellengte het vadermoordthema verbeeldt: door geleidelijk taal op het wit te annexeren is het gedicht ico-

nisch. Als vader en zoon bevatten de eerste twee strofes bovendien evenveel regels. Los van het feit dat de vadermoord lijkt te hebben gefaald, elkaar spiegelende strofen met regels die aanwassen en slinken openbaarden zich al in Van der Waals debuut *De windsels van de sfinx* (de eenzame slotstrofe is aldus een noviteit). Behoudens de laatste twee afdelingen van *Schuldsanering* handhaaft hij die vorm in diversere plaatjes. Zo ontstaan telkens anders gekantelde taaldriehoeken, waarin je de bekende Nederlander mag ontdekken. Verbeelden ze piramides, vrouwelijke schaamdelen, zandlopers? Ik neig ertoe bouwprocessen te zien, waarvan de dichter zijn lezer deelgenoot maakt.

Met die veronderstelling koppel ik Van der Waal aan een literaire vader: Hans Faverey[1]. De kritieken op *De windsels van de sfinx* wezen alle op verwantschap. Daartoe gold een aantal redenen. De eenvoudigste was dat Van der Waal wat Faverey-gedichten in het Frans had vertaald. Daarnaast tamboereerde *De windsels van de sfinx* stilistisch op nominaliseringen en wederkerige voornaamwoorden en waren er frases als dat de ‘latente volledigheid van mijn verdwijning omsponnen/ wordt’, die door het ijs van hun vermeende abstractie zakten. Van der Waal loofde ook het fragmentarisch overgeleverde werk van Sappho die ‘het weinige in de vorm van het weinige’ zou hebben gezegd, terwijl Faverey had bekend: ‘Van Sapfo ben ik gaan houden/sinds de vernietiging/ haar teksten heeft ingekort.’

Toch was er een verschil, dat mij wezenlijk voorkomt. Faverey benoemde het proces in zijn poëzie als een ontstaan en een verdwijnen. Smorzando, in soms amechtige ademstoten. Van der Waal ging exact de andere kant op, sforzando, liet in een lange, meanderende zin verschijnen. Gedichten als golfslagen, het vloeide en stroomde, dan was er erosie (schuren, stropen, krabben), aan het eind kwam er iets aan de oppervlakte. Enkele gedichten in *De windsels van de sfinx* besloten met een hand die troostend iets blootlegt. Desalniettemin moet Van der Waal nattigheid hebben gevoeld. In een gewiekste Perdu-lezing weinig later over vadermoord, waarin hij het *Schuldsanering*-gedicht reveleerde, wordt geen naam genoemd. Van der Waal poneert dat een serieuze dichter wees is. Deze moet zonder geschiedenis vorsen in een absoluut vergeten, en krijgt daardoor kans op singulariteit - over dat begrip verderop. De wees schept door zijn werk zijn vader(s), een idee dat ik echter bij Borges meen te zijn tegengekomen. Een andere paradox is dat Van der Waal eindigt met de these dat een dichter mist maakt van de sporen der voorgangers. Vaders mogen zijn vergeten, hen narcotiseren acht hij mogelijk.

Hoe ook, het spoor van Faverey stinkt sinds ‘zijn’ tijdschrift *Raster* in de jaren tachtig koers bijstuurde. Voordien werkte het procesmatige in teksten distinctief. Tekenend is W.J. van Woutens aantekening bij *Een groot wit*

1. Vergelijk Van der Waal in 1997 over Maurice Blanchot: ‘Hij brengt een proces van betekenisgeving op gang dat de gegeven betekenis direct weer uitwist, zodat het proces zelf in beeld komt.’

volume. Werkboek (1983): de bundel biedt een ‘niet definitieve versie [...] omdat grenskorrekties in potentie aanwezig blijven’. Dergelijk besef werd kolder, zeker toen aan het eind van de jaren tachtig de Maximalen elke link met Faverey tot doodzonde verklaarden. Voor je het wist was je epigoon van een ‘hermetisch’ dichter die zelf ‘anekdotischer’ zou zijn gaan schrijven. Favereys status werd in die visie even verheven als onschadelijk. Na een periode van gewapende vrede zag Ilja Leonard Pfeijffer zijn kans schoon om *van de vierkante man* (1998) te openen met een hekeling van ‘vegetarische stilleventjes’ en een verkeerd citaat uit Favereys chrysanten in de vaas op de tafel. Pfeijffer poogde toen navolgers te elimineren. Bij Favereys postuum uitgebrachte *Springvossen* lanceerde hij een, zoals dat in de wielrennerij heet, getelefoneerde aanval op de meester zelf: gebrek aan concreetheid (*VN*, 1-6-2000). Overigens heeft dergelijk gehakketak Van der Waal noch Pfeijffer in erkenning belemmerd. Hun beider debuten werden bekroond met de Buddingh'-prijs. Ze maken poëzie van lezers, waarvoor in Holland altijd wel aandacht is.[2.]

Alsof Van der Waal insinueren voor wil zijn, gaat hij in *Schuldsanering* de confrontatie aan met Faverey. Het is te verdedigen dat de vadermoordpoging doorborduurt op ‘Laat de god die zich in mij verborgen houdt/ mij willen aanhoren, mij laten uitspreken’, de befaamde zwanenzang van Faverey. Er zijn explicieter signalen. Aan zijn gewraakte voorloper draagt Van der Waal een gedicht op: ‘zijnde/ een bolwerk/ van zijden kruisingen’. Het improviseert op het pre-socratische *zijnde*. Letteromzetting en klankimitatie roepen Favereys bundel *Zijden kettingen* op. Daar acteren ‘kolibri's [...] in mijn hoofd’, waartegenover Van der Waal, elders, ‘de kolibrie van de herinnering’ stelt die ‘het in mijn lichaam ronddwalend lichaam [...] niet meer vinden laat’. Vadermoord wordt geschorst, respect schemert door de mist.

Van der Waals poëzie staat in het teken van de dialoog. Bij welslagen is er uitwisseling, waartoe een grens moet zijn overschreden. In *De windsels van de sfinx* liep die tussen leven en dood. Wil een dergelijke verkenning geraaskal reduceren, dan vergt ze cerebraliteit. Van der Waal bedreef in zijn debuut naar eigen getuigenis logisch-negativisme, schreef over alles waar je niets met zekerheid over kunt zeggen (*NRC*, 14-6-1996). Voor moderne poëzie rijst dan de inmiddels wat impopulaire vraag in hoeverre taal bij zo'n onderneming een échec aanricht:

2. Een in de aanbiedingscatalogus afgedrukt Van der Waalgedicht verleidde Marjoleine de Vos tot een reikhalzend stukje, waarmee de achterflap werd opgesierd. Ironischerwijs meldde een krant uit de provincie dat het in Amsterdam ‘gonsde’ rond de bundel. Ik kan alleen vaststellen dat *De windsels van de sfinx* voor een debuut veel - op Reugebrink na tamelijk lovende - besprekingen kreeg, met een column van Fens als toetje.

Zonder ook maar
de minste heiligheid, want zo effen,
zo woordloos, zo volledig verheven in het vergeten
dat elke herinnering een heen en weer tasten is tussen
je dunne blonde haar en mijn schilferige hoofdhuid,
waarop de gevallen engel dermate
de tijd ontkrast

dat mijn verzilverd oog
beneveld raakt door het omgekeerde worden
en mijn mond overloopt van het onvervulbare, waar ik
nog het een en ander mee te stellen heb, zoals overigens
ook met het taalmurig rijk der zwarte bloemen dat
de ontboodschapte als een vagevuur op
mijn tong ontstoken heeft

De term *zonder* kondigt reductie aan die zich voortzet in de voor- en achtervoegsels *loos, ont* en *on:* bevestigde ontkenning is een basisingrediënt. Het individu uit zichtbaar gemaakte afwezigheid. Is het aanlokkelijk zo'n toestand te keuren als depressie, bij een wiegende cadans schuilt het letsel in taalvermogens. Er heerst bedrieglijke rust, het individu heeft de gorgonische sensatie dat zijn hersenpannetje is uitgeschraapt. Ruwweg lanceert de eerste strofe een tussentijd en tekent de tweede de gevolgen voor het spreken. De tussentijd zit besloten in een vacuüm, ontstaan doordat het geheugen uitviel. Het individu moet ‘tasten’, de frequentst gepleegde activiteit in *De windsels van de sfinx*. Hij verruilt hersenpan voor hoofdhuid waarop de gevallen engel Lucifer ‘de tijd ontkrast’. Na een witregel, die het mechaniek van een onbekende wereld lijkt te bedienen, is het ‘omgekeerde worden’ een feit. Het gedicht wist de grens die Epicurus ooit definieerde: wanneer wij er zijn, is de dood er niet en als de dood er is, zijn wij er niet.

Het verzilverde oog, dat had onderkend waarover de onmacht van het individu zich uitstrekte, raakt ‘beneveld’. Er is een vlies ontwikkeld (regeneratie uit de hoofdhuid?), in die betekenis verhevigd door ‘taalmurig’. Over de grens doemen nieuwe grenzen, woordeloosheid is nog niet overwonnen. Er staat laconiek dat op de tong een rijk van zwarte bloemen ontstoken is. Een contrast met de schilferige hoofdhuid, die wellicht roos uitschudde. Onder de ‘ontboodschapte’ Lucifer, waarschijnlijk ter plekke omdat aan het begin van de bundel aanzegger Gabriel niet verschijnt, regeert duisternis waarbij men beter kan zwijgen. Het gedicht wordt als enige in *De windsels van de sfinx* niet vergrendeld met een punt, wacht grammaticaal op de hoofdzin.

Speelt het pinksterverhaal mee, waar de heilige geest zich uitstortte aan de

apostelen bij wie verdeelde tongen als van vuur werden waargenomen? De godstijding kon in alle talen verbreid. Van der Waal zet er een lastpost tegenover, die saboteert tot er geen syllabe overschiet. Het gedicht reikt richtsnoer én ontsnapping aan, milde strengheid. De openingsregel herbergt in ‘ook maar’ redundantie die verder tot uitdrukking komt in ‘heen en weer’ en ‘overigens ook’. Spreektaal kietelt denktaal, het geheel van parlandistische retoriek gaat met een plof uit.

Taal is luimig, ‘verzilverd’ past bijvoorbeeld niet helemaal in ‘schilferig’. Dan poer ik in trekken aan het individu waarvoor Van der Waal het ikperspectief inzet, zodat ‘je dunne blonde haar’ een ander moet toebehoren. Waarom eigenlijk niet het verscheurde individu zelf? Later in de bundel wappert bij iemand sluik haar, een ‘blonde tijding van de dood’. Sowieso komt het perspectief tot stand door het bezittelijk voornaamwoord *mijn* bij diverse lichaamsdelen, terwijl het persoonlijk voornaamwoord *ik* eenmaal voorkomt, ver over de helft. Daarop volgt ‘nog het en een ander’, dat ook als bijstelling te lezen valt. Is de ik een ‘te stellen’ vraag?

De vadermoordpoging gooit mijn vermoedens met terugwerkende kracht op drijfzand, het blonde haar kan van het kind zijn. In elk geval lijkt het gedicht me exemplarisch voor de manier waarop in *De windsels van de sfinx* wordt gewerkt. De dialoog gaat tussen leven en dood, tussen individu en een voorbije wereld en - vooral, voor de vertolking - tussen spreker en taal.

Van der Waal is begonnen als vertaler. Al dan niet met Joke J. Hermsen bracht hij enige zware Franse jongens ten tonele die de grenzen van het onzegbare hebben verkend. Zo trof hij vóór publicatie van *De windsels van de sfinx* Blanchots ‘metgezel die het gemis in ons nodig heeft om over de grens te gaan die wij nooit zullen bereiken’. Deze incorporeert de taal van de poëzie en kan in het gedicht ook de mysterieuze blonde zijn. Bij Edmond Jabès schreef Van der Waal over de beslissende rol van gene zijde der herinnering waar wordt gepoogd de dood te vergeten. De identiteit raakt los, in een ‘woestijn’ (vlg. het vadermoordgedicht) die herinneringen niet door iemand laat opeisen. Ze behoren tot een gemeenschappelijke en neutrale, maar onbeheersbare ondergrond waaruit valt te putten. Of zoals Van der Waal verdichtte: ‘dat ik alleen als schim/ een god kan zijn.’

Je kunt hier ook historisch tekstmateriaal bij betrekken, waar Van der Waal geen vadermoord op slaagde te plegen maar mist van maakte. Is het vacuüm de aanstichter van die bezigheid? De politiek tracht met praktijkgericht onderwijs de geschiedenis te verdonkeremanen waardoor leerlingen op in één soort taal gedoopte brokken kauwen. Van der Waals verschijningen als stoïcijnse cultuurkritiek?[3] Elke afdeling in *De windsels van de sfinx* accentueert haar eigen taalbodem - van bijbelse over Egyptische en Griekse mythologie naar Latijn. Voor poëzie lijkt dit weinig spectaculair, naast Faverey

3. Hugues C. Pernath rept in *Het uur Marat* van ‘windels om je kleine hersenwonde’. Behalve tekst betekende *textus* oorspronkelijk ook (desgewenst stelpend) weefsel.

noem ik willekeurig Leopold en Willy Roggeman. De inspanning dunkt me wel saillant voor een dichter die is schoolgegaan na de Mammoetwet. Vanaf die generatie stelt Nederlandse poëzie het met briljantjes als van Ingmar Heytze: ‘Voor een mummie is het leven/ even ingewikkeld als de dood.’

Personen liggen in Van der Waals debuut op een alfabet, steevast wordt het spreken gevoed door de navelstreng van het niets, de stilte ‘waar het gonzen van de dingen uit is weggelekt’. Binnen het gedicht zijn er delen die semantisch corresponderen, maar uiteindelijk hun verband moeten opgeven. Menigmaal onthult *De windsels van de sfinx* lippengelispel, wordt er louter geademd. De stem moet gestalte krijgen. Van der Waal zit, om Rodenko's *Met twee maten* te gebruiken, qua warme zone bij de Vijftigers. Onder het trefwoord *taal* vatte Rodenko: mond, tong, stem, lippen, tanden, woord, praten, stamelen, ademen, hijgen, snavel, taal, teken.

Van der Waals object is de natuur. Meest specifiek treedt er gesteente op (vlg. in de vadermoordpoging gods ‘rotsvast’ ongeloof), wat doet denken aan Paul Auster, wiens gedichten Van der Waal vertaalde. Stenen bedekken de aarde, zoals woorden - bevrijders én cipiers, aldus Van der Waal over Auster - wijzen op wat verdween. Benoemen behelst naast losmaken het vernietigen van onmiddellijk bestaan. Woorden zijn stenen; sprekend metselt men een ruïne. De tong, ‘een op een kiezelstrand verdwaalde/ vis’, doet aangifte van haar sprakeloosheid. Auster adviseerde het nomadeschap: ‘Waar je ook bent/ de woestijn is bij je.’ Met die biotoop van de sfinx is de link naar Jabès gelegd. En naar Blanchot, die er altijd nog een vrij woord waarnam.

Object in laatste instantie is cultuur, de tekstbodem die *De windsels van de sfinx* heeft geabsorbeerd. Bij dit tasten door de gedachte galmt er jaloezie jegens Polyneikes, na zijn dood door Antigone begraven met een ‘zusterlijke bedekking’ die de hedendaagse auteur ontbeert. Overigens zijn Polyneikes en Antigone van Oedipus, vadermoordenaar par excellence.

In *Schuldsanering* loopt de te overschrijden grens tussen twee personen. Dit project daalt van het hoofd het lichaam in en vereist een andere attitude: ‘Het gaat om openhartigheid, om het uitbreken uit de innerlijkheid en het laten vallen van alle bedekking, om het zich blootstellen aan verwonding, aan kwetsbaarheid.’ De les is van Emmanuel Levinas en gaat als motto vooraf aan Van der Waals tweede bundel.

Hij handelt over een stel, met de suggestie dat de mannelijke helft, ergens geportretteerd als *codebreker*, godgelijke ontrouw pleegde. Het uitgangspunt dat ‘de verbindingen verbroken zijn’ staat in de eerste van zes reeksen, en verwekt een louteringstocht die de bundel beslaat. Een zekere Lucy knecht de ikfiguur met lust. Is ze een metamorfose uit de Lucifer van de taal? De geharnaste verleidster laat de ikfiguur speuren naar zijn motieven. De

titel *Schuldsanering* slaat op het zich ontdoen van de macht der diabolische attractie en het zich rekenschap geven van de voorwaarden voor werkelijke gebondenheid.

De natuurmotieven lijken verinwendigd, getuige termen als ‘wimperbos’ en ‘duinlandogen’. Meer dan in het debuut is taal middel om sociale inzichten te brengen. De ikfiguur overschrijdt bijvoorbeeld een grens door zich in de ander te verplaatsen. Organischer wordt op de dichterspraktijk gereflecteerd:

> Door zelfbalseming
> met deze woorden liturgisch
> geboekstaafd zijn, om niet, om alles,
> om de futiele ondoorgrondelijkheid van
> een lichte exaltatie die met je samenspant
> als je mij ondanks mijn metafysische
> verloedering niet uit de geurkring
> van je lichaam bant en je mij
> zelfs schaamteloos tegen
> je op doet staren,
>
> hoe langzaam ik
> ook weg ben van de feiten,
> van het gejaagde bloed, van
> de opgekropte geilheid en hoezeer
> ik ook geheven sta in het lichaam van
> de dode die ik nooit zal zijn - en dat
> mij dat juist wachten is, het dat er
> niets meer komt of gaat omdat
> ik zo onomwonden door jou
> meester ben gemaakt dat
>
> de anderen vergeten zijn en mij bij mijn naam vergeten noemen.

Hij heeft er veel van weg dat Van der Waal hier letterlijk de windsels van de sfinx afwikkelt, om een lichaam te presenteren dat Levinas verlangt. De termen *zelfbalseming* en *onomwonden* verwerpen de Egyptische wondertechniek die het lijk machteloze eeuwigheidswaarde geeft.[4.] De ikfiguur wil heden, vanwege de fysieke aantrekkingskracht. Dat verwart hem, zulke sensaties leiden richting Lucy en mogelijk ‘anderen’. Erotiek ontaardt in thanatiek; net als bij de vadermoordpoging raakt zijn naam niet gevestigd. Hij voelt zich slaaf van zijn geilheid, die het epitheton *opgekropt* krijgt. Open spreken wordt bemoeilijkt, terwijl degene bij wie hij zijn heil wil vinden

4. Vergelijk in het titelverhaal van Mulisch' *Het mirakel* Meneer Tiennoppen, vlak voordat hij zich door zijn lichaam verraden weet: ‘Vervloekt, zo is het, met iedere daad die een mens doet, neemt hij zichzelf méér gevangen, totdat hij helemaal onbeweeglijk is, hermetisch ingekapseld en opgesloten door zijn daden als in een sarkofaag.’

hem tot meester heeft gepromoveerd. Zij is de taal ook waardig: subtiel speelt Van der Waal met de korte en lange *a*, de beginletter van het alfabet.

Kernbegrippen uit het gedicht dunken me de parallelgeschakelde werkwoorden *wachten* en *vergeten*. Ze zijn van belang voor de visie die de dichter na zijn debuut, vanaf de vadermoordlezing, op het werk van Maurice Blanchot ontwikkelde. In een essay uit 1997 betoogt Van der Waal dat wachten en vergeten een passiviteit begunstigen die niet intentioneel is, maar voor het bewustzijn ligt. Ze zijn twee modi die opening laten aan een leeggeschepte, latente staat waarin je getroffen kunt worden. Woorden zijn er onmachtig. Zo bieden wachten en vergeten, hoe halfzacht het ook klinkt, kans op ontmoeting. Op een ontvankelijke aanwezigheid die cruciaal is voor een dialoog. Van der Waal noemt dit *singulariteit.* 'de poging om het eigene op zijn nulpunt, zijn punt van uitwissing als het andere vast te houden.' De aandrift van de ikfiguur in *Schuldsanering* om in zijn geliefde te verdwijnen, moet worden begrepen als 'uitvlakking' van het bewustzijn. De clou is wel dat er geen eenwording komt, maar een confrontatie met het andere en het onoverwinnelijke ervan.[5.] Op het ogenblik dat de dialoog zich voltrekt, heb je naar de visie van Van der Waal gekruiste singulariteit.

Schuldsanering omvat een afdeling 'Kruisingen'. Tien gedichten worden er verstoord door een in afwijkend lettertype gezette regel, die bestaat uit een schriftnabootsend gebod en een *chatbox*-instructie: 'opdat ge niet uwer naaste tederheid ijdel gebruikt (wil je een leuk gesprek, kies 1)'. Interferenties van jewelste, door mij beschouwd in het licht van de dialoog. Die is gefrustreerd. De bijbel dicteert, op de computerstem uit de *chatbox* valt te reageren met een mechanische actie aan 'afgebrokkeld/ bakeliet' - Van der Waals debuut exposeerde een zwarte telefoon uit de jaren vijftig. Er heerst een schijn van communicatie, eenrichtingsverkeer.

Een beroep op de *chatbox*, Lucy in haar kaalste gedaante zeg maar, oogt als een bokkensprong. Aanspraak geschiedt wanneer de helft van het stel alleen is; de dan ontstaande gesteldheid kun je, naar Björk, *violently happy* noemen. Alles is tegenwoordig te koop, dus waarom niet geluk in de vorm van instantcommunicatie? De *chatbox* simuleert identiteit, op een persoonlijke toon die ultiem onpersoonlijk is.

Heeft Van der Waals stel wel een omschreven identiteit? Er is sprake van 'onze/ verdeeldheids-/zone.' Volgens mij wordt daarmee een gebied voorbij modernistische depersonalisatietendensen betreden, in de Nederlandse poëzie lopend van Nijhoff tot pakweg Ten Berge's 'het gedicht een zo leeg/ mogelijk beeld van de maker/ die daarin samenvalt met zijn model'. De term *zone*, die Van der Waal wellicht singulier hanteert, heeft Brian McHale in *Postmodernist fiction* van een geleerde bedding voorzien. De zone heet een heterotopische ruimte die verschillende werelden met onverenigbare struc-

5. Getuige een voetnoot bij het essay kenschetst Blanchot de ontoegankelijke aanwezigheid van de ander als *mens zonder horizon*; de ikfiguur bij Van der Waal noemt zich 'horizonloze'.

turen samenbrengt. Er komt ook divers historisch tekstmateriaal bijeen, naar de staat van de tegenwoordige wereld zonder verbindend geheel. Deze literatuur biedt louter een ongemakkelijke juxtapositie van incommensurabele werelden. Aldus mogen de lichamen van Van der Waals stel afgesloten lijken, naar aard zijn ze onbegrensd.

Levinas' opdracht is eenvoudig en complex. Een waarachtige ontmoeting heeft vergaande implicaties. In het boek *Ka* van Roberto Calasso staat: ‘Het moment waarop iets wordt ingewisseld - en dus buiten zichzelf treedt, een grens overschrijdt - is het cruciale moment dat ons dwingt te erkennen dat de wereld geen continuüm is.’ Het springt in het oog dat Van der Waal nogal wat gedichten en afdelingen van een persoonlijke opdracht vergezeld heeft doen gaan. Alsof hij zijn werk ten minste voor naasten wil legitimeren.

Midden in *Schuldsanering* wordt een ‘orgelpijp van mijn taalmachine’ gebroken. De parafrase koppelt muziek aan automatisme. In Van der Waals gedichten houden ratio en sentimentaliteit elkaar in een bedwongen evenwicht. Je kunt spreken van incanterende wiskunde.

De wiskundige dimensie frappeert bij eerste blik. Wie het werk vervolgens leest wordt getroffen door het tegendeel, de incantatie. Taal lijkt zichzelf zo voort te stuwen dat de koddigheid van een beeld als ‘gecastreerde forel’ amper opzien baart. Ten slotte loopt toch de ciselering te kijk. Je kunt je niet aan de indruk onttrekken dat Van der Waal soms offers doet om zijn vormen in volle glorie te laten uitkomen. Mij verwonderde in een fragment uit *Schuldsanering* bijvoorbeeld het woord ‘lijf’, tot ik me ervan vergewiste dat het de dichter beter passende ‘lichaam’, slechts drie letters meer, het vooropgezette plan teveel uit het lood zou slaan. In andere passages ontwaarde ik juist opvulling van de regel. Het is alsof bij dit werk het vlees ónder het geraamte hoort te zitten.

Equivalent aan deze hang is een stortvloed van abstracta. Ik zou buiten Ouwens geen recente dichter weten bij wie zoveel woorden eindigen op *heid, ing* en *is*.

Van der Waals poëzie kent een strakke, driehoekige vorm die tot het aantal regels toe op de pagina herhaald wordt. En omdat hier een ware reeksendichter aan het werk is, ben je geneigd als lezer vervolgens de regels per afdeling te tellen, inclusief het doorschakelende middenwit. Symmetrieën lijken programmatisch. Zo liet ik op *De windsels van de sfinx* de berekeningen los en kreeg een totaal van 777 regels. Lucifers 666 indachtig bevroedde ik betekenis. Ging Van der Waals debuut per saldo over compositie? De slotafdeling, waarin met deprimerende, quasi-naïeve taal vol huppen en hopla's de geboorte van een kind werd aangekondigd, heette nota bene ‘Uitgeteld’. Ik rook de lont van een systeem met kabbalistische allure.

Schuldsanering lijkt verder te gaan op die weg. Er mag een eenzaam strofetje aanslibben die de symmetrie ietwat uitdaagt en de driehoeken liggen telkens op een andere zijde, over de reeksen blijft het aantal tekstregels behoorlijk constant. De twee laatste afdelingen maken als gezegd echter een uitzondering op algebra en meetkunde. Het betreft 'Rasterwerk' dat ongeveer rechthoekig is met een ietwat variabel regeltal en 'Als liefde in Parijs', een epyllion met zelfs een vrije regelval.

De reeks 'Rasterwerk' omgordt de ikfiguur in zijn meest minimale toestand. Van pas komen neologismen die singulariteit lijken aan te duiden, van het Blanchot-achtige 'bewustlozing' tot 'uiteengevlochten in het summum van je lijdheid'. Waar, ter vergelijking, *De windsels van de sfinx* in woorden kraters sloeg, treffen we hier een van elke specificiteit ontdaan 'verkraterd gelaat'. De afdeling maakt toespelingen op oorlogen, concentratiekampen en manifesteert een 'verhaalloos geworden geweten'. Mogelijk zijn de strakke linker- en rechtermarges het enige waardoor het subject nog bijeenhouden wordt.

Vervolgens wordt in 'Als liefde in Parijs' de steunbalk van de rechtermarge weggehaald. Laatste bindmiddel is het openingswoord, het voegwoord van gesteldheid *als*. Door dit ook binnen het epyllion repeterende woordje kunnen talrijke vergelijkingen worden getrokken, ze buitelen over elkaar. Er dagen plots in atlas en reisgids na te trekken plekken; de omkadering van de vorm is er één van de wereld geworden. Weliswaar doemt er meteen weer een woestijn, maar die is van lantaarnlicht bij Jardin du Luxembourg. Literair-historisch dringt door Faverey Vijftig naar de voorgrond (een trend die de hele bundel stilistisch releveert door ampele beeldspraak in genitiefconstructies als 'de haardos van/ mijn herinnering', een techniek die Hugo Claus destijds als trucje begon af te wijzen). De zinnen zijn minder decoderingsbelust geworden. Ook de inhoud van de afdeling forceert een breuk met het voorgaande. Ik krijg de aanvechting er de kwalificatie *anekdotisch* op te plakken. De ikfiguur vertelt over zichzelf, zijn besluiteloosheid. Rode draad blijft de liefde voor zijn vrouw die valt te karakteriseren als een gemis aan - om iets uit onze hedendaagse landstaal op te delven - *commitment*. Mag de liefde oprecht zijn, ze gaat doorlopend gepaard met onzekerheden 'alsof jij plus ik als wij/ alleen kunnen bestaan als/ het volk slaapt.' De ikfiguur lijkt ternauwernood bestand tegen geluk. Niet te voorkomen daarentegen is volgens hem 'het ophanden/ zijnde nageslacht'.

Zit hier een kiem? Moest ik de slotafdeling in het tijdsverloop van de bundel ordenen, dan zou ik hem vóór het begin zetten. Binnen het oeuvre betekent dat: vlak na 'Uitgeteld' uit het debuut. De slotafdeling van *Schuldsanering* herbergt bekentenisstof, die in de rest van de bundel wordt omzongen.

Het dichterlijk échec bestaat nu vooral hieruit, dat Van der Waal met de

laatste afdeling zijn bundel onder vuur lijkt te nemen. En misschien zelfs zijn debuut waarin zich, bij gebrek aan stabiel schrift, een wens tot een ongeboren staat ontpopte, stilte, dadenloosheid. *Schuldsanering* neemt er na een interne dialoog geen genoegen meer mee. Alsof de sfinx van zijn voetstuk komt en uiteindelijk het gistende formalisme wordt verlaten.

De enige vadermoord die Henk van der Waal tot op heden lijkt te hebben gepleegd treft zijn eigen poëzie.

Henk van der Waal:

- *Schuldsanering*. Querido, Amsterdam, 2000.
- Singuliere afwezigheid of het verdwijnpunt van *L'Attente l'oublie'* in; Annelies Schulte Noordholt e.a. (red): *Het wakende woord. Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*. SUN/Kritak, Nijmegen/Antwerpen, 1997.
- 'Wees, weest, geweest' in: *Post Perdu* 1997/1.
- *De windsels van de sfinx*. Querido, Amsterdam, 1995.

Aangehaalde vertalingen: Paul Auster: *Verdwijningen*. Joany, Amsterdam, 1994. Maurice Blanchot: *Spreek als laatste. Over de poëzie van Paul Celan*. Picarion, Amsterdam, 1988.
Edmond Jabès: *Verlangen naar een aanvang. Vrees voor een enkel einde*. Picarion, Amsterdam, 1992.

Marc Kregting (1965) schreef poëzie en proza in De gezel *(1994)*, Kopstem/Stopnaald *(1997)*, Da capo *(1999) en* Hakkel je, hakkel je *(2000)*.

[Bzzlletin Poëzie]

Luister naar de oude zangen
Over *In de waterwingebieden van H.H. ter Balkt*

Op blz. 294 van H.H. ter Balkts dikke verzamelbundel *In* de *waterwingebieden* staat de reeks ‘2200 vaten’, die eerder verscheen op de in 1981 opgenomen Ip *One world Poetry*. Het eerste gedichtje uit deze reeks gaat als volgt:

> Wat interesseert mij de paring
> van de dichter Stradivarius
>
> 2200 vaten, 2200 vaten
> bevattende radio-actieve afsnijdsels
> vertrekken naar zee

Hoewel het een van Ter Balkts kortste gedichten is, valt er met betrekking tot zijn poëzie toch het nodige aan te demonstreren.

Ter Balkt is een impulsief dichter, iemand van associatieve verbindingen: woorden als ‘paring’, ‘dichter’, ‘Stradivarius’, ‘afsnijdsels’ leveren een grillige serie beelden op, waarin zich veelal clusters van betekenissen samenballen. Zo begrijp je hier dat de dichter weinig interesse kan opbrengen voor vruchtbaarheid van welke aard dan ook, dichterlijk of muzikaal, omdat er 2200 vaten radioactief afval gedumpt zullen gaan worden, maar Ter Balkts taalgebruik maakt het mooie vaak mooier, het euforische euforischer, het verderfelijke verderfelijkst. Het is poëzie met uitroeptekens, al staan die hier niet letterlijk, Zo'n woord als ‘afsnijdsels’ maakt het zinloze afval zinlozer en dreigend. Ter Balkts bizarre fantasie blijkt ook uit de rest van de reeks. Daarin slentert op 't onderzees kermisterrein plankton hand in hand met plankton, terwijl openbarstende vaten suikerspinnen strooien, zacht nagloeiend uitvaagsel. Later in de reeks keert het arm plankton van 't kermisterrein niet weer en breekt als glas de visarend. Het zouden hilarische beelden uit een nonsensgedicht kunnen zijn, als tenminste het onderwerp dat niet in de weg stond. En staat, want het gedicht uit 1981 bleek profetisch: ten tijde van de verschijning van *In de waterwingebieden* werd de alarmklok geslagen, omdat voor de Franse kust vaten radioactief afval inmiddels geheel doorgeroest bleken te zijn. De ‘zoete drankjes van Doctor Mensheid’ hebben vrij spel. Dwars door alle taalgrappen en - grollen heen hoor je de dichter grommen om deze ‘da da da da da’.

De verhouding van Ter Balkt met en diens bekommernis om zijn omgeving, de wereld, mag langzamerhand spreekwoordelijk heten, zijn gehele poëtische oeuvre is er van doortrokken. ‘De wereld draagt ons, draagt ons rond / En kan niet anders maar moet ons dragen’ (blz. 400), in die tussentijd draait het ‘modderzwarte vliegwiel van de geschiedenis’ (blz. 490) en is de mens kwetsbaar als ‘TL-buizen van kalk’ (blz. 492). Ter Balkt vlucht niet in pogingen de tijd te stollen, maar gaat de teloorgang met elan te lijf. De ‘gebeurtenissen’ die plaats vonden op Het plein van hemelse vrede op 15 juni 1989 leidden bijvoorbeeld tot dit gedicht:

> ***China, juni***
>
> De dichter is maar blinde

vlier, hij kreunt en zingt
inde wind die in hem klimt

In juni bloeiden op dat plein papaver en gentiaan
(die elkaars geheime zwijgende geliefden zijn)
Demonische kweekgras-wortels mokten...
Bloemkronen
Iokten duizend plukkers uit hun schaduw

Woest doemden voerlieden op in hun maaidorsers
van steen waarvan de stenen wielen ratelden; hard
snerpten zwepen in de stenen hand van de menners
die neermaaiden de papaver en de gentiaan

De dichter is maar blinde
vlier, hij zwijgt en zinkt in de wind
die aan hem wringt

Het gedicht begint met een zuivere haiku die de dichter als een blinde ziener tenminste nog laat zingen en die de wind in een opwaartse beweging weergeeft. In de laatste strofe wordt de vorm van de haiku gecorrumpeerd, is ‘kreunen’ veranderd in ‘zwijgen’, ‘zingen’ in ‘zinken’ en ‘klimmen’ in ‘wringen’. Het is veelzeggend voor de ‘boerendichter’ dat hij het neerslaan van het protest weergeeft in agressieve landbouwtermen en de mensen als bloemen, want hij mag dan grommen over de mensheid die ‘zichzelf moe’ is, zijn solidariteit gaat immer uit naar wat leeft en protesteert tegen verval of verdrukking. In die zin is Ter Balkt niet zozeer een politiek, als wel een geëngageerd dichter, hetgeen hem overigens niet verhindert een melancholische toon aan te slaan. Hij is, zoals de titels van een van zijn Laaglandse hymnen luidt, de dichter half gram. Zijn gramschap gaat uit naar alles wat kapot gaat, maar het zou een misverstand zijn hem een uitsluitend regressief karakter toe te kennen. In zijn poëzie mag *alles* mee doen: schilderijen, een afgestreken lucifer, een dorsmachine, een mentholpastille van O'Kelly, Tacitus, een bergkristal, een vleesvlieg, de hooikeerder, maar ook: krantenberichten, de metro van Praag, kwik, elektronen, een Wurlitzer en een benzinepomp. Deze bric a brac zegt veel over zijn beweeglijkheid. Zijn werk zit niet alleen vol met de meest uiteenlopende voorwerpen, maar ook met tegenstrijdige emoties. Woede en melancholie, verzet en vrolijkheid, cynisme en bekommernis komen naast en door elkaar voor. Dat maakt Ter Balkt beslist geen dichter voor wie alles ‘om het even’ is, integendeel, maar zijn betrokkenheid gaat altijd uit naar wat kwetsbaar is. Onder al dit gegrom schuilt dus: - het grote woord moet er maar uit - liefde. Men leze bijvoorbeeld: ‘Zij draagt een glas water de trap op' (blz. 391), Met rundvlees en een olielamp’ (blz. 400), ‘Zang van de hoefijzers van Desiderius Erasmus' paarden’ (blz. 412). Alle uit de schitterende bundel *Aardes deuren* uit 1987.

In de waterwingebieden is de voorlopige bekroning van een 46-jarig dichterschap, maar de dichter die onder meer met zijn *Laaglandse hymnen* pogingen doet de geschiedenis door dichterlijke herschrijving te bewaren en die schreef: ‘de tijd van de ondergang moet voorbij zijn. // En de tijd van het ontrukken moet voorbij zijn,’ is streng voor zichzelf geweest toen hij de bundel samenstelde. *In de waterwingebieden* is beslist niet de verzamelde gedichten van H.H. ter Balkt. Een bundel als *Ikonen*, in 1974 verschenen onder zijn pseudoniem Habakuk II de Balker, is zo goed als gehalveerd. Uit *Oud gereedschap mensheid moe* (1975) zijn, op eerste gezicht, slechts vier gedichten gered, maar een deel uit die bundel heeft onderdak

gevonden in andere afdelingen. Niettemin is een aantal gedichten verloren gegaan. De bundel *Laaglandse hymnen* (1993) is enerzijds aangevuld met tijdschriftpublicaties, anderzijds mis ik een (te groot) aantal gedichten. Toegegeven: waar hij zijn oude gedichten herschreef zijn deze er zelfs nog op vooruitgegaan, maar het gemis... Het is bij het lezen van *In de waterwingebieden*: ‘Schransen en lepelen /Waar ook je oog rust’, maar ik had mijn bord helemaal vol gewild! In het gesneuvelde gedicht ‘Ikoon met de vogelschrik’ schreef hij zelf: ‘Raadsels zijn dat waar niemand zijn lippen aan zet: / liever drinken uit de bolle blauwe kom van t bekende!’ Met uitroepteken!

Vanuit het vanzelfsprekende
Over Tussen de gebeurtenissen *van Martin Reints*

In zijn bundel beschouwingen *Nacht- en dagwerk* schrijft Martin Reints: ‘Het geheugen en ons denken doen ons de vraag *Waar ben ik?* in de vorm gieten van fluitspel, poëzie en theorieën’ (blz. 126). Vier bladzijden eerder noemde hij dit ‘de meest elementaire vraag die je je kunt stellen.’ Elders in deze bundel besteedt hij aandacht aan het werk van Tomas Tranströmer. Diens poëzie karakteriseert Reints als aantrekkelijk vanwege ‘de geweldige beeldende kracht, zijn wel enigszins zware maar toch nuchtere toon en zijn nooit aflatende streven naar dichterlijke helderheid’, Daarnaast schakelt Tranströmer volgens Reints zijn verstand niet uit wanneer hij achter de schrijfmachine plaats neemt: ‘hij staat open voor de droom, maar hij gaat zich niet te buiten aan een roes van woorden.’ Veel gedichten van Tranströmer houden zich op bij de grensovergangen tussen twee werelden, in casu: de wereld van het bewustzijn en die van het onderbewuste.

Van Martin Reints verscheen, na *Waar ze komt daar is* ze (1981) en *Lichaam en ziel* (1992), *Tussen de gebeurtenissen*. Ik haal zijn beschouwingen aan, omdat de citaten veel zeggen over Reints' eigen poëzie. *Nacht- en dagwerk* bevat, zo staat nadrukkelijk op het omslag, *beschouwingen* en geen essays. Die omschrijving typeert ook het poëtische werk van Reints: het is beschouwend, het bekijkt, het is bedachtzaam en het houdt zich bezig met elementaire vragen, zoals ‘Waar ben ik?’, ‘We ben ik?’ en ‘Wat denk ik?’ Het is duidelijk dat Reints, evenals Tranströmer, zijn verstand niet uitschakelt als hij aan een gedicht werkt en dat ook zijn gedichten zich bevinden bij grensovergangen tussen twee werelden, hetgeen onder meer af te lezen is aan de titels van zijn bundels. In zijn geval gaat het vaak om de spanning tussen de wereld van ons denken en de wereld om ons heen die wij ‘de werkelijkheid’ noemen, Reints moet in Tranströmer een geestverwant herkend hebben, want ook zijn eigen poëzie is, hoewel geschreven in een nuchtere toon, beeldend en blinkt uit door paradoxale ‘dichterlijke helderheid’. Slechts op één punt verschilt hun beider werk: een zware toon kleeft niet aan het werk van Reints, dat eerder te omschrijven is in termen als licht en geestig, maar daarmee niet minder ernstig.

In *Lichaam en ziel* (blz. 19) staat: ‘vraag ik mij af, / achter de schrijfmachine, / in hoeverre een en ander vanzelfsprekend is’. De poëzie van Martin Reints zit vol met zowel huiselijke als kosmische ‘vanzelfsprekendheden’ die op losse schroeven worden gezet. De eerste strofe van ‘De liefdesbrief” uit deze bundel beschrijft een zomernacht: ‘de maan verlichtte het dorp met de toren, / de dijk, het buitendijkse / en de eeuwige rivier’. Na deze aan een romantische streekroman ontleend lijkende clichés volgt een perspectiefwisseling en wordt datzelfde moment beschreven in termen van ‘kosmische stofwolken’ en ‘intergalactische leegten’. Het is geen wonder dat ‘de man in het huis onder de sterrenhemel / aan het denken geraakt’ en dat er in deze botsing van werelden van die liefdesbrief niets meer komt.

Een mens bevindt zich ‘te midden van het aanwezige / dat in zijn dagelijksheid vertoeft’ (*Tussen de gebeurtenissen*, blz. 16) en zou zich de ‘onvanzelfsprekendheid van [zijn] omgeving’ (blz. 15) bewust moeten worden, misschien willen worden en wellicht kunnen worden. Veel gedichten van Reints zijn op zoek naar een ‘terugkeren naar het begin van het denken / dat zelf eigenlijk nog geen denken is’ en zetten zichzelf daarmee op spanning met wat zij zelf zijn: taal. Het worden ‘uitspraken over

iets wat niet hier is, althans / niet op de manier waarop de uitspraken zelf hier zijn' (blz. 10). Een gedicht van Reints heeft vaak iets weg van een *koan*, een paradoxaal raadsel uit het zenboeddhisme dat niet met 'normaal' denken valt op te lossen, omdat de 'oplossing' (als die er al is) even irrationeel is als het raadsel zelf. In het eerder genoemde essay gaat hij in op een regel van Tranströmer: 'Al het andere speelt nu, nu, nu.' Hij noemt dat een van de mooiste zinnen uit diens werk en vraagt zich af wat je zegt, als je 'nu' zegt: het oneindig korte moment tussen verleden en toekomst, een grens tussen twee werelden, of is er geen grens, ontstaat de ene wereld onophoudelijk uit de andere en duidt het woord 'nu' juist de grenzeloosheid tussen die twee werelden aan?

Reints roemt terecht de kracht van deze herhaling: Als 'nu'

het kortstondige moment tussen toekomst en verleden is, is het moment voorbij voordat je het hebt benoemt.' En dus moet de dichter het steeds opnieuw benoemen, waardoor hij juist de oneindigheid, in de vorm van een eindeloze reeks 'nu's', binnenhaalt. Met 'Gedicht voor Rudi' schreef Martin Reints een geestige variant op deze 'nu-momenten' van Tranströmer:

> De auto is een niet-roken-coupé geworden
> en het huis een niet-roken-afdeling
>
> en ook de tuin is niet-roken-gebied
> en de schuur die je studeerkamer is
> is een niet-roken-ruimte
>
> de uren van de dag
> zijn gewijd aan de bezigheid van niet roken
>
> de hond ligt op de bank
> de bal ligt in de tuin
> de krant ligt op de tafel
>
> er komt een trein langs
> en het is weer stil
>
> er komt een trein langs
> en het is weer stil
>
> er komt een trein langs
> en het is weer stil.

De vraag *Waar ben ik?* zal door iemand die zojuist gestopt is met roken hoogstwaarschijnlijk geheel anders beantwoord worden dan door een willekeurig iemand anders. De wereld om hem heen verliest zijn vanzelfsprekendheid. Hij zal de wereld zien in het licht van zijn te bevechten verslaving: de hele wereld wordt een niet-rokenruimte en op die manier wordt iets *niet* doen nog een hele bezigheid. In de vierde strofe staat, zo op het eerste gezicht, een aantal van die dagelijkse vanzelfsprekendheden, die de roker in zijn gewone doen waarschijnlijk niet eens opgemerkt zou hebben, maar juist vanuit zijn nieuwe perspectief merkt hij ze wel op en verliezen zij hun vanzelfsprekendheid, alsof hij ze opnieuw voor het eerst ziet. Iets dergelijks gebeurt er in de laatste drie strofen. Die treinen moeten daar altijd voorbijgekomen zijn, maar het moment, het nu, heeft een intensiteit gekregen die het als het ware vernieuwt, alsof de niet-roker de treinen en de daaropvolgende stilte niet eerder gehoord heeft. Daarbij zorgt de door witregels gescheiden herhaling er voor dat de tijdsbeleving aanmerkelijk opgerekt wordt. Het is bijna jammer van die punt aan het eind van het gedicht.

Martin Reints schrijft gedichten die met doodgewone woorden het denken losmaken van een traditionele manier van denken en je bewust maken van de zijpaden daarin. In een gedicht uit een reeksje over iemand die een lezing houdt, gaat alle aandacht uit naar de zwevende hand omtrent het glas water. Je leest het gedicht grinnikend om de vervreemding, totdat je beseft dat je die ervaring kent. In een gedicht over 'het woud van metaforen' waarin 'de spreker' zich verstrikt schept de dichter even zo'n zelfde wanorde en het hoogtepunt van het betoog is een stilte waarin 'een soort

roffelen van iets / in de diepten van het heelal' hoorbaar wordt. Het is denken dat van de dingen loskomt.

Reints' gedichten zijn, ahum, wijsgerig, humoristisch en vooral ook: mooi. Dat is opmerkelijk, omdat er nauwelijks sprake lijkt te zijn van bijzonder taalgebruik, maar de dichter heeft een buitengewoon gevoel voor ritme. Niet alleen stroomt er, kalm doch onverbiddelijk, door de hele bundel een pre-socratische rivier, maar ook ín de gedichten weet hij dat 'het ritme is opgebouwd uit de stiltes tussen/de gebeurtenissen.'

RON ELSHOUT

Martin Reints, *Tussen de gebeurtenissen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.
H.H. ter Balkt, *In de waterwingebieden, gedichten 1953-1999*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.

Bzzlletin
Proza

Gestrand in Le Boulou
Over Peter Smink

Er schijnt een korte satirische film te bestaan met de titel *Bambi Meets Godzilla*. De film begint met het door Walt Disney bekend geworden schattige reekalfje dat vrolijk ronddartelt in een frisse bladerachtige omgeving. Plotseling verschijnt er een grote reptielenvoet die hem verplettert. Splats. Einde film. De plot heeft niet helemaal de kans gehad om tot ontwikkeling te komen: de strijd tussen de twee protagonisten was te ongelijksoortig. Langer dan vijf minuten duurt de film niet, meer zat er niet in.

Iets vergelijkbaars is er aan de hand in de roman *Passage* van Peter Smink (1954). Hoofdpersoon Arnold Faber raakt op doorreis naar Andalusië zijn paspoort kwijt en komt met zijn vriendin Frida min of meer vast te zitten in een Frans hotel in het plaatsje Le Boulou, vlak voor de Spaanse grens. Het is meteen helemaal mis met Arnold. Het kwijtraken van zijn paspoort heeft op hem het effect dat Godzilla's monsterpoot heeft op Bambi. Er is een verschil: Peter Smink sleurt zijn hoofdpersoon nog 170 bladzijden lang door de roman heen. En hoewel Arnold Faber door zo'n schijnbaar onbeduidend incident als het tijdelijk zoek raken van zijn paspoort direct geestelijk totaal verpletterd is, werkt zijn lichaam nog naar behoren.

En nu het rare: je moet er niet aan denken dat de film *Bambi Meets Godzilla* langer zou duren dan vijf minuten. Dus zou je denken dat je na vijf bladzijden ook wel klaar bent met de toch al zo overduidelijk verslagen Arnold Faber. En dat blijkt niet het geval te zijn. Peter Smink weet 174 bladzijden lang te boeien. En waar zit 'm dat nou in? Tja (zou Martin Bril schrijven).

Allereerst is er iets bijzonders aan de hand met de stijl waarin Peter Smink schrijft. Het taalregister waarvoor hij kiest, zeg maar. Dat taalregister, die stijl, is over het algemeen totaal opgefokt. Van het begin af aan. Arnold drukt het gaspedaal van zijn auto niet in, nee, hij geeft ‘flinke dotten extra gas’. Hij rijdt niet rustig over Gods wegen, daar krijgt hij de kans niet toe: ‘De snelweg ademt amechtig.’ Daarbij schijnt de zon ‘meedogenloos’. De motor ‘loeit bevrijd’. Het zweet breekt Arnold uit ‘in ijskoude golven’. Zijn vriendin sluit wanneer ze uitstappen niet rustig het portier van de auto, maar *kwakt* het in het slot. Enzovoort, en zo verder. Aangekomen in de hotelkamer wordt er meteen gesekst (voltooid deelwoord van seks/sex). Ook dat heeft niets ontspannends: ‘Arnold haalt uit en sleurt Frida op het hotelbed.’ Neuken doe je met je ogen open: ‘De half weggedraaide irissen trillen in hun kassen en het oogwit is doortrokken van het bloed.’ ‘Haar tors is opgezwollen; of er iets op uitbreken staat.’ Buiten adem haalt de lezer het einde van het eerste hoofdstuk. Smink geeft je aan het begin van het tweede hoofdstuk de rust waarnaar je inmiddels wel eventjes verlangt: ‘Arnold trekt de deur van het hotel in het slot en wandelt op zijn gemak naar de kruising aan de rand van het dorp.’ Een rust die je overigens niet lang wordt gegund: aan het eind van dit hoofdstuk ligt Arnolds auto in puin.

Die opgefokte stijl, met de noodzakelijke momenten van ontspanning ertussen, wérkt. Ook omdat bij wijze van prettig contrast we uitgebreid zicht krijgen op Arnolds

gedachtewereld: die is volkomen verliteratuurd en, hoe zeg je dat, beïnvloed door het wat al te intensief zien van avant-gardistische films (Arnold schrijft beroepshalve stukken voor filmbladen). Wat dat laatste betreft: hij meent al snel in een dorpsbewoonster een actrice te herkennen uit Luc Bressons film *L'argent*. Hij laat het daarbij niet zitten,

maar zet een spannende achtervolging in - ook dat kennen we uit de cinema. Wat de literatuur betreft: Arnolds gedachten draaien om het zoeken van verbanden tussen de modernistische schrijvers Elias Canetti (auteur van het beroemde en beruchte boek *Het martyrium*, dat Arnold bij wijze van ontspanningslectuur op aandringen van een vriend in zijn vakantiekoffer heeft gestopt) en Walter Benjamin, die op de vlucht zijnde voor de nazi's vlak bij Le Boulou in 1940 zelfmoord pleegde. Wat is de link tussen die twee? Een voorbeeld van Arnolds paranoïde hersenspinsels:

> Hij [Arnold] sluit zijn ogen en probeert zoveel mogelijk feitelijke gegevens bij elkaar te schrapen. Canetti is in zijn jonge jaren aan de hand van zijn moeder van het ene land naar het andere meegevoerd. Van oorsprong was hij Bulgaar, maar zijn familie kwam weer ergens anders vandaan. Dat waren uit Spanje verdreven joden. Benjamin was ook joods. Dat is alvast een begin. [...] Nu stap twee. Benjamin was net als hij voor een gesloten grens komen te staan. Canetti is hier omdat Hein hem *Het martyrium* heeft opgedrongen. Dus de schakel is...
> De oplossing overrompelt hem volkomen. Is hij dat zelf niet? Natuurlijk. Niemand anders dan hij, Arnold Faber, heeft die twee op deze plaats samengebracht.

Ik geloof dat een dergelijke wijze van redeneren in de psychologie betrekkingswaan wordt genoemd (maar ik kan me vergissen want ik weet niet zoveel van psychologie). Het principe lijkt me overigens wel duidelijk: Arnold plaatst zichzelf in het middelpunt van de (wereld)gebeurtenissen en al snel is hij dan ook in Le Boulou een neonazistische samenzwering op het spoor, waaraan hij wel eventjes iets gaat doen. Zijn agressie richt zich voornamelijk tegen de plaatselijke kroegbaas, die moet wel de grote samenzweerder zijn, want waarom heeft hij anders altijd van die donkere kleren aan? Smink weet de zaken met vaste hand naar een even hilarische als tragische ontknoping te voeren.

't Is inmiddels een cliché om het zo te formuleren, maar Smink weet inderdaad vorm en inhoud van zijn verhaal met elkaar op vruchtbare wijze te verbinden. Het hoofdstuk (getiteld ‘Overal en nergens’) waarin de desintegratie van Arnolds geest volledig is, is geschreven in een haperende stijl, met veel puntjes, afgebroken zinnen en merkwaardige opsommingen. Zelfs een ordentelijke typografie ontbreekt.

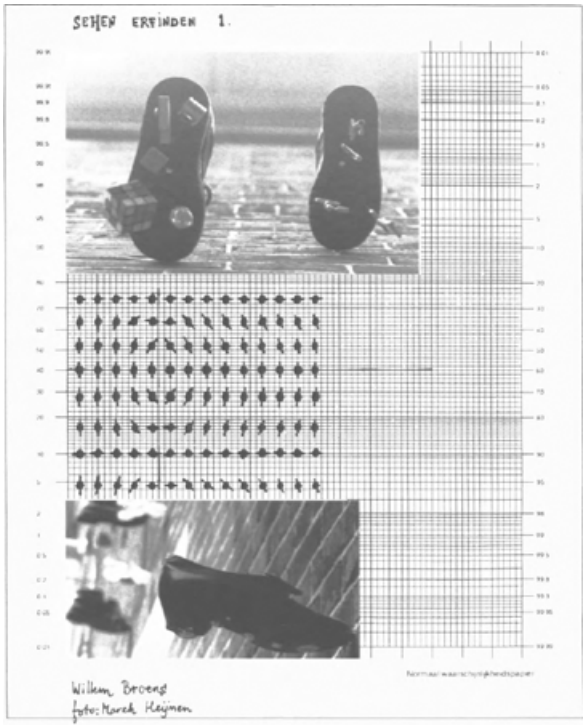
Tussen Arnold en Frida komt het natuurlijk ook niet meer goed. Het laatste hoofdstuk is vanuit haar perspectief geschreven. Over Arnold weet zij onder meer te melden: ‘Werken die pillen eigenlijk wel?’ Arnold zelf is inmiddels het levende bewijs geworden van een door hemzelf geuit *statement*: ‘Laten we de regels voor wat ze zijn, dan is het einde zoek.’

Peter Smink heeft een fascinerende roman geschreven waarin hij veel overhoop haalt, maar waarin hij zelf als auteur overeind blijft. Hij laat zien dat hoewel Arnold Faber meteen aan het begin van de roman al lijkt te zijn verpletterd, de totale onttakeling toch nog altijd een graadje erger kan zijn. Dat is dan ook het grote verschil met *Bambi Meets Godzilla*: Arnold Faber wordt niet verpletterd door een concreet monster, nee, hij is slechts zijn paspoort kwijt.

ARIE STORM

Peter Smink, *Passage*, Amsterdam, Uitgeverij L J. Veen, 2000

[Sehen erfinden 1 - Willem Broens]



[Nummer 275]

Voor de lezers
van de redactie

‘Het monster bestaat niet echt in de kunst, of liever: het bestaat voor ons op dit moment niet meer.’ Aldus begint J.K. Huysmans zijn opstel over monsters waarmee dit nummer van BZZLLETIN opent. De argumenten die Huysmans aandraagt voor zijn stelling dat monsters niet meer bestaan lijken overtuigend. Immers: de tijd waarin kunstenaars de collectieve angst voor het kwaad, voor de straffende god of goden, of voor ziekten en epidemieën een gezicht gaven in de vorm van het monster ligt ver achter ons. Het kwaad of het gevaar liet zich in de tijd waarin Huysmans zijn opstel schreef al niet meer verbeelden in een monsterlijk wezen. In de loop van de twintigste eeuw heeft het monster bovendien steeds meer een ‘menselijk’ gezicht gekregen.

Toch spreekt het monster nog steeds tot de verbeelding. Wellicht heeft dat iets te maken met de overzichtelijkheid van de wereld waar het monster z'n plaats heeft - de wereld van de mythe, het sprookje, het griezel- of kinderverhaal, een wereld waarin het reële plaats moet geven aan het boven- of onderwereldse, aan magie en betovering. Daar vinden monsters hun plaats, daar jagen ze schrik aan zonder ons werkelijk te bedreigen - daar zijn het soms zelfs wezens ‘om van te houden,’ zoals Frans van der Helm het stelt in zijn bijdrage over de op dit moment immens populaire boeken over tovenaarsleerling Harry Potter.

BZZLLETIN doet in dit nummer een poging tot (her)verkenning van de wereld van het monster. De redactie vroeg verschillende auteurs om een bijdrage over de rol van het monster in literatuur en beeldende kunst. De tekst van J.K. Huysmans, vertaald door Piet Meeuse, vormt de inleiding op dit nummer. Hafid Bouazza schreef over de legendarische ghoul, Rein Bloem volgde de omzwervingen van de draak in literatuur en beeldende kunst van middeleeuwen en (vroeg) renaissance en Yves van Kempen wandelde opnieuw door de fantastische tuinen van Bomarzo. Johanneke van Slooten gaat in haar bijdrage in op de monsterwezens in het werk van Wagner. Auteurs en publicisten als Lucas Hüsgen, Esther Polak, Arie Storm, Koen Vergeer en Jacq Vogelaar bekeken en beschreven hun favoriete monster, of de rol die het monster speelt in hun eigen werk.

J.K. Huysmans
Het monster

Het monster bestaat niet echt in de kunst, of liever: het bestaat voor ons op dit moment niet meer. De verbeelding, die er in alle tijden plezier in heeft gehad de schoonheid van het schrikwekkende te scheppen, is weinig veranderd en kon slechts beelden van monsters bedenken door grote roofdieren uit te werken en te deformeren of door bepaalde delen van het menselijk lichaam te nemen en die te combineren met andere, ontleend aan de gevreesde lichamen van beesten. Omdat ze duidelijk fictief zijn en hun geforceerd samengevoegde ledematen iedere samenhang missen, lijken die monsters tegenwoordig niet meer bij machte de sensaties in ons op te roepen die de kunstenaar ermee beoogde: hij wilde er boosaardige goden en misdaad mee symboliseren en de beschouwer bang maken.

De oudheid droomt van monsters als enorme, maar betrekkelijk eenvoudige schepsels. In Assyrië zijn het gekroonde stieren met mannenhoofden en arendsvleugels, vliegende draken, en zoogdieren met roofdiersnuiten. Bérose heeft voor ons de beschrijving bewaard van de monsters die volgens het chaldeeuwse scheppingsverhaal de aarde bevolkten: mensen met de poten en horens van geiten, hermafrodieten op paardenhoeven, honden met vier lijven en een vissenstaart, centauren, merries met de snuit van waakhonden, en beesten die iets van een steur en iets van een reptiel hadden.

In Egypte hebben de canopen koppen van sperwers, jakhalzen en mensen; Thoëris, de godin die vrouwen bijstond bij de bevalling, was een nijlpaard met de buik en de borsten van een vrouw; talrijke beeldjes laten ons op menselijke rompen geplante koppen van luipaarden en leeuwen zien. In India zijn het gigantische wezens, voorzien van talloze koppen, gewapend met slagtanden van wilde zwijnen en voorzien van ontelbare armen. In Cambodja vindt de Khmerkunst eveneens onwaarschijnlijke beesten uit, de vogel Krouts die op een griffioen lijkt, de Garudu waarvan het mannelijke torso uitloopt in de kop van een vogel, de Yali die iets van een draak en een ocelot of een jachtluipaard heeft.

In Griekenland worden de meeste monsters geboren uit de paring van Echidna - half vrouw, half slang - met de reus Typhon, die een lichaam had vol adders, verstopt in vederbossen, met een muil die werpspiezen uitspuwde en vlammen kauwde. Zij verwekken de befaamde stamboom: Orthros, de tweekoppige hond, de honderd-

koppige Draak van de Hesperiden, de Python met honderd bekken, de Hydra van Lerna, de Chimaera, de Gorgon, en de Sfinx, die met haar combinatie van beestachtige en menselijke trekken de gecompliceerdste van alle is.

Kortom, wanneer men afziet van de aardse kolossen, de Titanen en de Hecatonchiren, dat wil zeggen van de normale vorm die gedeformeerd of vergroot is en tot in de hemel reikt, dan is het de slang in ruimere zin, de draak, waarop de Griekse mythologie teruggrijpt om haar monsters te scheppen.

In de middeleeuwen leeft de draak voort; nauwelijks gewijzigd sinds de oudheid duikt hij op in de sculpturen van kathedralen en in heiligenlevens. Hij heeft het voorkomen van een gevleugelde slang, kromt een gekartelde, stekelige ruggengraat, zwaait een gespleten pythontong in een krokodillenmuil, is verwant aan afgeleide types als de tarasque, en behoudt ondanks alles de vorm van het reptiel en de sauriër. Tegenover de draak, die in deze naïeve tijden de opperste wreedheid van het monster belichaamt, staan dan het varken, de pad of de bok, waarin het demonische, wellustige aspect aan het licht komt, en een associatie met een menselijk achterwerk meespeelt. Al het grootvee wordt gebruikt door de bewonderenswaardige beeldhouwers die zich aansloten bij de nederige broederschappen van de ‘Huisvesters van Onze Lieve Heer’ en onder leiding van de bouwmeester de fenomenale kathedralen beeldhouwden waarvan de torens onder psalmgezang omhoog klommen.

De gordel van monsters rondom de Notre-Dame van Parijs bewijst het. Het zijn buitenissige vogels die op de Saksische flora van de stenen balustrades zitten. De stymphalische vogels uit de Griekse mythen, die de pijlen van hun veren, de snoeischaren van hun bek-

ken en de nagels van hun klauwen ontlenen aan de harde buigzaamheid van staal en ijzer, herleven in deze sculpturen, maar minder dreigend en minder grimmig. Opgevrolijkt met schoudermanteltjes van oude vrouwen en monnikskappen, pronken ze onder de nijptang van hun snavel met geschubde kroppen en ze gapen zonder vijandigheid, met hangende vleugels, zeer vermoeid. Vervolgens verwijderen ze zich van het voorouderlijk type, veranderen in gigantische, op de gier en de haan geënte wijfjespapegaaien, in fabelachtig gevogelte met de poten van leeuwen en sneeuwpanters, bedekt met veren die uitgesneden zijn in korte mallen, net als de dakpansgewijs gelaagde wapenrok van de oude Galliërs en de overeind staande schubben van vissen die schoon geschraapt worden.

Die vogels worden afgewisseld met een hele menagerie van beesten waarvan de vorm intact is gebleven, zoals de os, de olifant, de pelikaan en de adelaar, die worden vergezeld door groepen demonen en monsters: tweekoppige jachthonden met voedsterborsten en kattenpoten; rammen met worstelaarsarmen die eindigen in nagels als kromme ijzeren bootshaken; buffels met onthaarde borsten waaraan uiers van magere vrouwen bengelen; griffioenen met slaperige, valse ogen en walrustanden; wilde dieren met menselijke buiken en handen; bokken met dichtbehaarde torso's en daarop koppen met het profiel van een kameel, elandsgeweien, ogen als kokardes, en gespleten hoeven die iets hebben van maraboe- en geitenpoten.

Helaas, al blijven de woorden die door deze sculpturen worden uitgesproken wel ongeveer duidelijk, de betekenis van de zinnen die ze moeten uitbeelden op de buitengewone bladzijde die rondom de Notre-Dame is geschreven blijft voor eeuwig verloren.

De begripsinhoud van de woorden die in deze stenen dieren verbeeld zijn is inderdaad bewaard gebleven in de christelijke symboliek. Die leert immers, behalve het bekende idee dat de leeuw, de os en de adelaar uitdrukken als de beesten van de evangelisten, waarvan de koppen samen [met de mens] de viervoudige gestalte vormen[1], dat de haan het symbool is van brute onbeschaamdheid en waakzaamheid; dat de gier, vroeger door de Egyptenaren beschouwd als het embleem van het moederschap, in de bijbel de wrede roofzucht van de demon zelf verbeeldt. Die symboliek verklaart duidelijk dat de pelikaan niemand anders is dan de Verlosser die de jongen voedt met zijn bloed en dat hij bovendien, in de dertiende eeuw, het beeld van David is die mediteert over het lijden van Christus; ook wordt de behoedzaamheid van de ziel die door de verleiding in verwarring gebracht is toegeschreven aan de haas; en aan de olifant, symbool

1. Noot van de vertaler: de viervoudige gestalte (of tetramorf) bestaat uit de vier cherubs, in de vorm van deze dieren plus de mens. Het is een oud symbool, ontleend aan Ezechiël, van de levende kosmos in aanbidding voor God.

van de grote zondaar, de enorme hoogmoed die alles vertrapt. Tot slot is in de christelijke symboliek vastgelegd dat de kat een allegorie is van plundering en geslepenheid, dat de hagedis afgoderij nabootst, dat de huisjesslak, met zijn lichaam dat het door zijn schelp verbeelde graf in en uit gaat, verwijst naar de verwachte opstanding der doden. Daar wordt nog aan toegevoegd dat de kikker staat voor gierigheid, wellust en de duivel, en dat de vis, dank zij de mystieke monogrammen van zijn Griekse naam, onze Heer Jezus zelf is. De symboliek aarzelt evenwel bij andere beesten, zoals de adelaar, die toch de apostel Johannes vergezelt en in de Heilige Schrift nu eens als de Christus, dan weer als een weerzinwekkend beest wordt geïnterpreteerd; of zoals de stier, die enerzijds geldt als de belichaming van de verkrachtende razernij, anderzijds niet te onderscheiden is van de os, en als zodanig het dier wordt van de arbeid en het offer, en uiteindelijk zijn naam leent aan God, net als de ram.

Welnu, sommige van deze dieren verliezen hun kenmerkende eigenschap, worden samengevoegd en gecombineerd tot een van de vele fantastische beelden die de torens van de Notre-Dame omgorden; door de symbolen die ze elk apart verbeelden met elkaar te verbinden en het geheel te ordenen, zou men natuurlijk voor enkele monsters kunnen terugvinden waar ze precies voor staan, maar dan nog zouden we niet in staat zijn om de ketting van die woorden weer aaneen te smeden en de onverklaarbare tekst te ontcijferen.

De Notre-Dame is tegenwoordig een hiëroglief: christelijke iconografen spellen er geïsoleerde, droefgeestige woorden en alchemisten speuren tevergeefs naar het recept van de steen der wijzen in een beeld dat naast een deur is uitgehouwen.

We kunnen in elk geval stellen dat op deze kathedraal een van de schitterendste theorieën over demonen en monsters overeind staat. Gebogen over de enorme stad, die ze niet kent, beschouwen ze al vijfhonderd jaar onvermoeibaar de onvervreemdbare grondslagen van de menselijke domheid. Door de eeuwen heen volgen ze de wapenfeiten van de aloude mens die geobsedeerd is door lichamelijke behoeften en winstbejag; ze snuiven de walm op van de onverslijtbare ondeugden, waken over het rijzend getij van de aloude zonden en controleren het dalend getij van de eeuwige ontucht die door de hypocriete vuilnisbelt van deze slappe tijden gekoesterd wordt.

Als schildwachten, geplaatst op vergeten posten aan grenzen ergens in het rijk van de wind, voeren ze een onbekende order uit, gegeven in een dode taal. Ze grijnslachen, knarsen en grommen, zonder medelijden met de afschuwelijke ontreddering die daar beneden

toch wordt uitgeschreeuwd in de bedden van de naburige ziekenhuizen. Zij belichamen de schadelijke machten die op de ziel loeren; ze logenstraffen de barmhartige hoop van de voornaamste beelden die eronder in het portaal zijn gebeeldhouwd, ze weerspreken de Maagd en de Heilige Johannes wier beelden de Heer smeken om eindelijk dit deerniswekkende volk dat al vijf eeuwen wartaal uitslaat en ijlt, te komen verlossen!

Maar deze schoonheid van de verschrikking die anonieme beeldenmakers op de Notre-Dame hebben willen weergeven gaat al teloor in de middeleeuwen zelf, die zich vaak verlustigen in de grappen van hun waterspuwers; later ziet de verbeelding ervan af angst op te roepen, ze verliest zich volledig in het plezier en dan wordt de klucht geboren. De ene Verzoeking van de heilige Antonius volgt op de andere en komieke dieren mengen zich tussen grappige Satans.

Op *Het Laatste Oordeel* van Stephan Lochner, in het museum van Keulen, duwen duivels de zondaars naar een fort in lichterlaaie dat de brandende domeinen van de oude hel nabootst. Deze duivels in behaarde mensengedaante dragen wolvenkoppen met oren die lijken op de niet gecoupeerde oren van bulldogs. Hun kop verschijnt bovendien opnieuw op beide knieën; een derde, op de onderbuik, bedekt de geslachtsdelen en symboliseert met de twee andere het tegendeel van de Heilige Drie-eenheid - die als het hoogste goed tegelijk heden, verleden en toekomst ziet; maar deze demonen zijn niet bijster angstwekkend; slechts uit de verte hebben ze iets met verschrikking te maken; ze verworden, kortom, tot een maskerade en veranderen in grappige personages.

Martin Schöngauer op zijn beurt bedenkt langgerekte beesten, met scherp uitgesneden kammen, beesten die half tijger, half vis zijn, apen met vleermuisvleugels en snoeten die uitlopen in uitvergrote zuigsnuiten als die van vliegen. Jeroen Bosch en de Breughels combineren groentes en keukengerei met het menselijk lichaam, verbeelden wezens waarvan de schedel een zoutvat of een trechter is en die lopen op benen in de vorm van blaasbalgen en vetvangers. Op de schilderijen die Breughel van de hel maakte, in Brussel, vallen kikkers in zwijm, rijgen hun buik los en leggen eieren; onmogelijke zoogdieren steken snoekbekken vooruit en dansen de horlepiep op scheenbenen die zijn gehuld in watermeloenen; in zijn prenten van de *Hoofdzonden* wordt de woeste fantasie nog verder aangescherpt: everzwijnen rennen op knollepoten en zwaaien met staarten die gevlochten zijn uit wortelhaar en halmen; menselijke gezichten zonder lichaam rollen aan het eind van een kreeftenpoot die ze als arm

gebruiken; vogels met een snavel die opengaat als een mosselschelp en de staart van een zeepaling als achterlijf huppelen doodkalm op twee handen, met de kop omlaag; het is een verzameling van hybride schepsels, peuldragend en mannelijk, een mengeling van gebruiksvoorwerpen en mensen zonder benen. Wanneer huishoudelijke voorwerpen en planten in de anatomie van de monsters binnendringen, komt er een einde aan het afgrijzen; met deze burlesk samengestelde schepsels, die veel te bedacht zijn, sterft de schoonheid van de verschrikking.

Callot grijpt op zijn manier wel terug naar de aloude draak en de vroegere duivels; maar hij veroorzaakt opschudding noch gelach; wat hij verzint is banaal, en zijn prenten drukken niets uit.

In de moderne tijd zien we geen enkele poging. Hooguit kan men in dit opzicht de bittere, scheve, vrije en verwarde Goya noemen. Maar zijn *Caprichos* ontwikkelen zich tot smaadschrift en wanneer hij pijnlijke onderwerpen aansnijdt, zoals dat van de vrouw die zich uitslooft om de tanden van een gehangene te trekken, dan loopt het bij hem gewoon op iets macabers uit. Anderzijds heeft hij in zijn *Spreekwoorden* menigmaal heksen en demonen opgevoerd, maar die bezitten menselijke lichamen, ezelsoren en bokkenpoten; ze dragen dus niets oorspronkelijks bij aan het onderbroken ritueel van de monsters. Eén enkele van zijn etsen, waarop in een hoek een wezen opdoemt met een opengesperde varkenskop en op zijn voorhoofd een oog zo groot als een seinlicht, zou tegenwoordig de juiste overpeinzingen kunnen opwekken.

Wat Ingres betreft, hij heeft een flinke tinnen draak van een wijf bedacht toen hij zijn Angélique schilderde; sindsdien zijn de Japanners de enigen die werkelijk hebben geprobeerd monsters voort te brengen. Bepaalde figuren van Hokusai, vooral vrouwen die lijken op in de mist opgehangen heksen met haren die als treurwilgtakken over ingevallen, bleke gezichten hangen, zien eruit als spoken en werken als spookverschijningen, maar strikt genomen zijn het geen monsters en anderzijds zien de Japanse chimaeren op bontgekleurd aardewerk, met hun opgetrokken lippen, hun ogen op steeltjes als die van slakken, hun staarten als pagodedaken en hun lichaam dat tegelijk wrattig en gepolijst is, er wel decoratief uit, met een bijna heraldische houding, maar ze zijn niet serieus te nemen en doen slechts denken aan het behang waarop ze tot hun recht komen of het kleine voetstuk dat ze draagt.

De weg van de monsters, hoe druk ook ooit bewandeld, is dus nog nieuw. En de natuur, deze keer vindingrijker dan de mens, heeft ze

toch geschapen, de echte monsters; niet in de gedaante van ‘groot vee’, maar in het ‘oneindig kleine’, in de wereld van de minuscule beestjes, de infusoriën en de larven, wier soevereine verschrikking ons geopenbaard wordt door de microscoop.

Het lijkt er inderdaad op dat niets de angst en het afgrijzen kan evenaren die het gekrioel van deze gruwelijke soorten inboezemt. Het idee van het monster, dat misschien in de mens is geboren uit de visioenen van door nachtmerries geplaagde nachten, heeft geen afschuwelijker vormen kunnen voortbrengen.

Welke kunstenaar heeft, zelfs in zijn verwardste koortsvisioenen, ook maar kunnen dromen van die levende, vochtige spiraalvormen die, zoals de filaria, in onze urine en in onze aderen krioelen; welke schilder had in zijn benardste uren ooit de leverworm kunnen verzinnen, dat mirteblaadje dat verschrompelt, zinkt, zich herstelt, en kriebelt in de verscheurde lever van oude schapen; welke dichter, op zoek naar monsters, zou ooit de dracunculus, de spoelworm ontdekken, die dicht bij de Ganges leeft in het celweefsel van de voeten, kronkelend in de etter van de abcessen die hij veroorzaakt; welke mens, ten slotte, zou dit gewemel van substantie kunnen bedenken, waarin koppen als halve bollen bewegen, gewapend met haken en tangen, bijgelicht door ogen die geslepen zijn in facetten of koepelvormig, dit sinistere, meedogenloze gewoel van geringde veters, van in kokers levende draadjes, van made-, draad- en aaswormen die huizen en wroeten langs de omgeploegde wegen van de ingewanden? Hier doet zich dus een nieuw uitgangspunt voor, bijna een nieuwe oplossing; dat schijnt ontdekt te zijn door de enige schilder die momenteel bezeten is van het fantastische, Odilon Redon. Om monsters te fabriceren heeft hij namelijk geprobeerd gebruik te maken van de wonderbaarlijke afgrijselijkheid van het gekrioel in de golvende, vloeibare wereld, de gebieden van het onwaarneembare die door projectie vergroot worden en dan nog angstaanjagender zijn dan de overdreven wilde beesten van de oude meesters.

Zo heeft hij in een bepaald album gezocht naar de vertaling van de zin ‘En allerlei soorten afgrijselijke beesten doken op,’ in *La Tentation de Saint-Antoine* van Flaubert.

In een voorgoed diep zwarte hemel vliegen vloeibare, fosforhoudende wezens, blaasjes en bacillen, met haren omkranste lichaampjes, met trilhaartjes beplante capsules en waterige, behaarde klieren; ze vliegen zonder vleugels en raken verward in de linten van trichines en lintwormen; het lijkt of heel de fauna van draadwormen, of alle volksstammen van parasieten krioelen in de nacht van deze prent

waarin plotseling het menselijk gelaat verschijnt, onvoltooid, heen en weer zwaaiend aan het einde van die levende windingen of diep verzonken als een pit in de levende gelatine van protoplasma's.

Redon moest inderdaad wel teruggrijpen op de oude ideeën, hij moest de huiver van het menselijk gezicht combineren met de kronkelende afschuwelijkheid van rupsen om het monster opnieuw te scheppen.

Als dompteur van vermoede infusoriën en larven moest hij bepaalde zinnen met een preciezere inhoud uit de dans van de Wellust en de Dood in *La Tentation* interpreteren, zoals bijvoorbeeld deze: 'Het is een doodshoofd met een kroon van rozen; het staat op de parelmoeren blankheid van een vrouwentorso en daaronder vormt een met sterren bezaaide lijkwade een soort sleep. En heel het lichaam golft als een reusachtige worm die zich opricht.'

De lithografie die deze zin hem ingaf, is een van de meest angstaanjagende die deze kunstenaar heeft gemaakt.

'Het is een doodshoofd met een kroon van rozen, het staat op de parelmoeren blankheid van een vrouwentorso en daaronder vormt een met sterren bezaaide lijkwade een soort sleep En heel het lichaam golft als een reusachtige worm die zich opricht'

Tegen een ondoordringbaar, mat zwart, dat fluwelig is als het zwart van de vleermuis, licht het monster wit op en perst de steigerende vorm van de grote C in de duisternis.

Het doodshoofd met de buitensporige grijns en ogen als grote potten vol duisternis, vlijt zich tegen een borst als van een ingebakerde mummie, de handen gekruist op een boezem van gestolde hars. Van dit hoofd, dat een lange, met borduurwerk versierde hennin draagt, gaat een soort ijzingwekkende gratie uit, terwijl het monster zijn doorschijnende achterwerk spant, waarin de bevende geledingen zich in reliëf aftekenen onder de koude huid.

Hier en daar, verstrooid in de schaduw, zijn wat verdwaalde witachtige cocons te zien, trillend rondom het verschrikkelijke beeld van de Wellust die, zoals de dichter het wilde, met de beeltenis van de Dood zelf versmelt.

In een tweede album, eveneens opgedragen aan Flaubert, alsook in een andere bundel die *Les origines* heet, heeft de schilder zijn monsters nog eens geprojecteerd door middel van soortgelijke combinaties.

In het eerste geval heeft hij de barensnood van de wereld verbeeld met vliegende monaden, met groeiende donderkopjes, met amorfe wezens, met piepkleine schijfjes waarin zich embryo's van oogleden en onduidelijke gaten van monden aftekenen.

In het andere, getiteld *Une longue chrysalide rouge*, heeft hij voor het portaal van een onwerkelijke tempel, op een lage zuil, het lichaam van een onbeduidende larf opgerold, waarvan het vrouwenhoofd de

plaats inneemt van het kapiteel.

En het lijkt of dit uitgeteerde, doodsbleke en dieptreurige gezicht met zijn gesloten ogen en zijn smartelijke, nadenkende mond, vergeefs hoopt op de bevrijdende val van een onzichtbare bijl, als een slachtoffer bij het hakblok.

Ondanks de volkomen moderne opbouw voert dit gezicht, met de diepe, unieke expressie van de gelaatstrekken, ons door de eeuwen heen terug naar de ziekelijke werken van de middeleeuwen; het brengt Redon in verband met de sinds de renaissance onderbroken keten van fantastische bestiariums, van door het monster bezeten zieners.

Maar de grote wetenschap van de religieuze symboliek bestaat niet meer. In deze tijden, waarin de honger van de ziel voldoende wordt gestild door de theorieën van mensen als Moritz Wagner en Darwin, blijft in het domein van de droom alleen de kunst nog over.

[vertaling: Piet Meeuse]

> ‘Het monster’ is een hoofdstuk uit de bundel kunstkritische essays van J.-K. Huysmans die onder de titel *Voorkeuren* in het najaar van 2000 verschijnt bij Uitgeverij Voetnoot. De vertaling is van Piet Meeuse, Maarten van Buuren schreef het nawoord. *Voorkeuren* (geïllustreerd en gebonden) kost ca.*f* 59,50. ISBN 90 71877 20 5.

Hafid Bouazza
De ghoel

Welaan! Wie bericht de jonklieden van Fahmnote[1.]
Wat ik in Riha Bitaan[2.] heb getroffen?[3.]
Dat ik de ghoel trof, tijgend op een woeste vlakte,
Als een papyrusvel, dor en waterloos.
Ik zei haar: ‘Beiden zijn wij moede-versleten,
Reizenaars[4.] - laat mijn ruimte mij vrij.’
Zij deed een aanval op mij en ik strekte
Naar haar mijn hand met een gepolijste Yemeniet[5.];
Ik sloeg haar, zonder angst, zij viel
Geveld op handen en hals.
Zij sprak: ‘Nogmaals!’ En ik: ‘Bedaar! Op uw plek.
Ik ben ferm van gemoed.’
Ik bleef geleund op haar zitten
Om morgenend[6.] te zien wat tot mij was gekomen -
En ziet! Twee ogen in een afzichtelijk hoofd,
Als de kop van 'n kater, gespleten van tong,
De twee poten van een kemelgedrocht[7.], een hondenscalp,
Een habijt van gestreepte wol[8.] of verweerde waterzakken.

Ta'abbata Sharran

Voor zover ik weet is dit niet alleen de oudste, maar ook de gedetailleerdste beschrijving die we van de ghoel hebben, het monster dat de Arabische literatuur en folklore met muil en macht domineert. Zij (de ghoel is vrouwelijk) heeft ook de woestijngrenzen weten te overschrijden. De Engelse taal heeft haar, anders dan de Nederlandse, sinds lang gedomesticeerd. De ghoel die de Engelsen en de lezers van de Duizend-en-Eén-Nacht kennen is echter niet dezelfde als die welke geboren werd in de donkere tijden voor de Islam. Moslims zouden die tijden Al-Djaahiliyah gaan noemen, Onwetendheid, een benaming die te vergelijken is met - en in historisch opzicht net zo misleidend is als de aanduiding ‘donkere Middeleeuwen’.

Onder ghoel (of *ghoul* in de Engelse spelling) wordt tegenwoordig een lijkenvreter verstaan, een lijkenverslindend monster van het vrouwelijk geslacht. Oorspronkelijk bewoonde zij de donkere vlakten, de valleien en dellen van onherbergzame woestenijen. Gebieden

1. *Fahm*: de naam van een stam.
2. *Rthaa batn*: plaatsnaam
3. ‘getroffen’: het origineel heeft *laaqeitoe* wat zowel ‘ik ben tegengekomen’ als ‘ik heb doorstaan’ betekent. Ik kies voor ‘treffen’ vanwege de toepasselijke dubbelzinnigheid.
4. *achoe safar*. lett. ‘broer van de reis’, ‘reizensgezel’(vergel. het Nederlandse ‘varensgezel’ voor een matroos). Ik had in het Nederlands net zo'n elegante afwijking nodig als in het Arabisch.
5. i.e. een zwaard van Jemenitische makelij.
6. ‘morgenend’: het Arabische *moesbihan* betekent ‘in de ochtend terecht komen’, ‘iets in de ochtend doen’, een actieve vorm van een passieve gebeurtenis.
7. Het Arabische *moehdadj* betekent het mismaakte foetus van een kameel, waar we in elk geval uit op kunnen maken dat de hoeven van de ghoel gespleten zijn.
8. Ik heb sterk het idee dat dit als metafoor opgevat moet worden voor de huid van het monster en niet dat zij werkelijk gekleed was. Mijn vermoeden wordt versterkt door de ‘oude, versleten waterzakken’ (*shinaan*) die duiden op een verwelkte huid.

die het Engels met *ghoulish* aanduidt. Merk het verschil in denotatie tussen *ghoul* en *ghoulish* op (zoals het geval is met seks en sexy). De ghoel is de personificatie en de bewoonster van de onherbergzame woestijnvlakten en met haar immigratie buiten de landsgrenzen heeft zij haar biotoop meeverhuisd, zoals we die tegenkomen in het gedicht *Ulalume* van E.A. Poe:

> It was hard by the dim lake of Auber,
> In the misty mid region of Weir -
> It was down by the dank tarn of Auber,
> In the ghoul-haunted woodland of Weir.

De ghoel gedijt in *unheimische* werelden, werd geboren uit oerduisternissen en oerangsten, zoals de wereld in *Bend Sinister* van Vladimir Nabokov, 'a sinister and sinistral world', wier schepper -'an anthropomorphic deity' - het volgende te vertellen heeft, met aanhaling van E.A. Poe, over de aardlagen waaruit hij, als de godin Erda, rijst om op het einde van het boek in de persoon van de schrijver zelf zijn protagonist, professor Krug, in een hiernamaals van schrijfbureau en bureaulamp (een glas melk staat klaar) binnen te halen:

> I used to rise from the twinned night of the Keeweenawatin and the horrors of the Laurentian Revolution, through the ghoul-haunted Provence of Perm...

De welluidende termen in dit fragment zijn niet van monsters, maar van, zoals de Keeweenawatin, deels samengevoegde geologische tijdsaanduidingen.

Sommige bronnen, die haar in de hiërarchie van engel-mens-demon (respectievelijk geschapen uit licht-klei-vuur) willen plaatsen, vermelden dat zij uit rook werd geschapen, hoewel het aantrekkelijke van de ghoel juist is dat zij typisch een dochter van de woestijn is.

Een Arabisch woordenboek vermeldt onder *ghoel*: 'een demon [*djinn*][9] van de woestijn, uitgeroeid door Ta'batta Sharran'. Er worden in de Arabische literatuur verschillende ontmoetingen met een ghoel vermeld, maar het is waar dat alleen de dichter Ta'batta Sharran (eerste helft van de zesde eeuw) bekend staat als een 'slachter van ghoels'. De ghoel, zoals ik weet uit eigen ervaring, is echter bij lange na niet uitgeroeid. Dit is iets om dankbaar voor te zijn. Monsters zijn nu eenmaal dun gezaaid in de Arabische literatuur,

9. De djinn is een demon geschapen uit vuur, die verschillende vormen (van mens en dier) kan aannemen. Hij is geen monster en zal hier dan ook niet besproken worden.

die vooral bevolkt of bewolkt wordt door djinns. Ik herinner me nog verhalen uit mijn kindertijd in Marokko die getuigen van het voortbestaan van de ghoel. De laatste keer dat het monster zijn kop - letterlijk - opstak, was in 1980. Het was in dat jaar dat werd ontdekt dat de put, bovenaan het dorp waar ik opgroeide, een dergelijk monster herbergde, dat met het voortschrijden van de overlevering en mijn ongeloof (in de tijdspanne van één avond en in een huis dat vlakbij de bewuste put stond), steeds groteskere vormen aannam. De put werd na die ontdekking niet meer gebruikt. Het bestaan van het monster kwam men op het spoor nadat iemand in de put was gevallen en overleden. Het is waar dat de persoon in kwestie dronken was (hij had ongetwijfeld een fris hoofd willen halen), maar zijn toetakeling was ontegenzeggelijk het werk van een ghoel. Dronken of niet, als een mens niet eens meer rustig water kan putten!

Aanvankelijk vermeldde de overlevering slechts dat er twee ogen ‘gloeiend als lantaarns’ (feller kon je ze niet krijgen, want het dorp was zonder elektriciteit) in de put waren gezien. Zoals dat altijd gaat met zulke verhalen, hoorde ik dit verhaal voor het eerst op het einde van een avond. Ik was op bezoek bij kennissen en al van plan om te vertrekken, maar de gastvrouw, die grote gesperde ogen had, te uitpuilend om mooi te zijn, kwistig en korrelig gesmukt met kohl en tatoeages op glabella en kin, bezwoer mij met een hypnotiserende blik om nog te blijven, hetgeen ik dan ook deed, zakkend op mijn zitkussens als een slang na afloop van een bezwering. Er stond geen raam open - nee, het huis had geen ramen, maar toch meen ik mij te herinneren dat de kaarsen in de woonkamer wild begonnen te flakkeren. Toen ik uiteindelijk weerstand wist te bieden aan ‘the glittering eye’ van de gastvrouw en opstond om weg te gaan, had het monster ondertussen een slangenlijf gekregen en een beenderkam op de dikke nek. Huiverend liep ik in blinde duisternis naar huis en achter mij wist ik de put, die met twee gloeiende ogen mij in de zetel van angst, het gebied tussen de schouderbladen, brandde. Angst nestelde zich daar in zijn Latijnse en oorspronkelijke vorm, *angus*, een slang. Ta'abatta Sharran, de legendarische held en dichter van de Djaahiliyya[10], was behalve als ghoel-slachter ook vermaard om zijn bovenmenselijke snelheid. Deze snelheid (prachtig beschreven in enkele van zijn gedichten) kwam hem goed van pas, aangezien hij een *soe'loek* was, een vagebond, een *out-law*, een vogelvrije, een al dan niet vrijwillige verstoteling, die met plunderingen in zijn levensonderhoud voorzag. Van kindsbeen af werd hij omringd door de wereld van demonen. In een ander gedicht beschrijft hij hoe djinns

10. Salman Rushdie geeft in *The Satanic Verses* deze naam aan Mekka, in zijn boek een stad van zand, de stad waar Mohammed (Mahound in het boek) geboren werd.

afkomen op zijn vuur en zijn uitnodiging tot eten afslaan, zeggend: ‘Mensen benijden wij voedsel.’[11.]

Zijn klinkende naam, een bijnaam om precies te zijn, betekent ‘hij-droeg-kwaad-onder-zijn-oksels’[12.]. Er worden verschillende redenen voor zijn *laqab*. Eén ervan is dat zijn moeder hem als kind erop uit stuurde om hout te sprokkelen, maar dat hij terugkwam met een mand vol slangen, waarop zijn moeder uitriep: ‘*Ta'bbata sharran!’*

Een andere overlevering vermeldt dat hij met de kop van een ghoel onder zijn arm liep (uit verveling misschien) of dat een ghoel die hij op zijn rug droeg, begon te urineren en dat de urine onder zijn oksels en over zijn zij stroomde. Dit laatste lijkt verdacht veel op het verhaal van Sindbad en de oude man van de zee.

In *Gertrude and Claudius* van John Updike komt in het tweede deel van het boek een scène voor waarin Claudius (dan nog Fengon geheten) Gertrude, die dan nog Geruthe heet, verleidt met drie geschenken die hij uit zijn verre reizen heeft meegenomen. Het tweede is een bokaal waarop een vreemd beest staat afgebeeld, dat het lijf van een paard heeft en lange leeuwachtige klauwen; zijn voorpoten lopen vanuit de schoften uit in gevederde vleugels en zijn gezicht is dat van een glimlachende vrouw. Geruthe vraagt of het een phoenix is.

> ‘Something of the sort,’ he said... ‘The Greek word is *chimaira* -from “she-goat”, but meaning a she-monster, put together of the parts of sundry animals.’

De vraag of en in hoeverre de Arabische ghoel beïnvloed is door de Griekse chimaera is zeker het onderzoeken waard. Beide zijn vrouwelijk en beide zijn, zoals bovenstaand gedicht aantoont, opgebouwd uit verschillende dieren.

Ghoel is een mannelijk woord, maar stond sinds de vroege bronnen voor een wijfjesmonster. Later zou het woord de vrouwelijke uitgang ‘-ah’[13.] krijgen om misvattingen te voorkomen. Zo treffen we in één van de eerste vertellingen van de Duizend-en-Eén-Nacht het verhaal aan van de Prins en de Ghoelah. Vaak wordt het woord *si'laat*[14.] gebruikt voor het wijfje van een ghoel, hoewel bepaalde werken vermelden dat een si'laat, anders dan een ghoel, zich niet in de woestijn ophoudt, maar in bossen. Waarmee niet gezegd is dat zij een ander monster is. De beschrijvingen die ervan worden gegeven komen voor de rest precies overeen met de beschrijvingen van de ghoel. Wanneer een si'laat een mens vangt, laat zij hem spelen en dansen,

11. Djinns eten niet, net zomin als engelen, die met de geur van voedsel genoegen zouden nemen. Dit demonologisch kenmerk is terug te voeren op de Perzische verhalen rond de *peri*, een fee(het woord is etymologisch verwant met het Engelse ‘fairy’).
12. *Ta'bbata* (de tweede ‘t’ is dik, de tong moet tegen het voorgehemelte klikken) betekent ‘(iets) onder de oksel dragen’. Ik stel voor ‘okselen’ in het Nederlands te introduceren voor dit nuttig werkwoord.
13. ‘-ah’: de h staat voor een t, die, wanneer niet vervoegd, ook niet uitgesproken wordt.
14. Si'laat: de apostrof in het woord staat voor de diepe keelklank die zo eigen is aan het Arabisch en die klinkt als de schorheid van een auto die, impotent door de winter, weigert te starten. Ik heb studenten gekend die, tijdens hun eerste studiejaar, met keelpijn rondliepen na dagen van intensieve training op deze letter.

zoals een kat dat doet met een muis.

Het is toepasselijk dat Claudius Gertrude probeert te verleiden met de chimaera, want verleiding is een belangrijk aspect van de ghoel en, naar ik aanneem, vanwege haar serene vrouwengezicht, van de chimaera. Wat betreft de oorsprong van de chimaera: de geit was voor de Arabieren een embleem van bronst. Ondanks haar afzichtelijk uiterlijk misleidt de ghoel zandvaarders als een Sirene, niet met gezang, maar met visuele magie. Zij staat er bekend om dat zij reizigers naar zich toe lokt om ze in de ondergang te storten. In het gedicht vraagt zij erom nog een keer door het zwaard te worden geveld: als dit was gebeurd, zou zij weer tot leven zijn gekomen. Gelukkig weet de dichter, 'ferm van gemoed', aan haar smeekbede weerstand te bieden. We moeten ervan uitgaan dat zij in het gedicht zieltoogde en dat het verzoek haar laatste woord was.

Het woord ghoel heeft tevens de volgende betekenissen: 'de afstand van een woestijn, ondergang, ramp(spoed), calamiteit, dronkenschap en kater, lichamelijke inspanning, een tovenares die verschillende vormen aanneemt, een duivel [*shaitaan*] en alles wat het verstand verbijstert'. Het eerste deel van deze opsomming is een epitoom van de gevaren van een reis door wildernissen en het tweede gedeelte somt min of meer de kenmerken op van wat een *versipel* heet, een creatuur dat van gedaante kan veranderen, zoals een weerwolf. Het neusje van de zalm in de rij betekenissen is natuurlijk 'alles wat het verstand verbijstert, met het verstand op de loop gaat (*koelloe ma zaala bihi "l-"aql*)'.

Het werkwoord *taghawallat*, van een vrouw gezegd, betekent 'verkleuren', i.e. grillig, nukkig, wispelturig zijn. De verten van een woestijn, de gevaarlijke passen en dellen, werden ghoel genoemd omdat zij de reiziger naar de ondergang leidden (*yaghtaaloe*). De ghoel is ongetwijfeld de personificatie van de (angst voor de) duisternissen en verten die de eenzame reizigers parten speelden, vooral in sterrenloze nachten. Merk in het gedicht van Ta'abatta Sharran op dat hij, hoewel hij haar al vermoord heeft, haar niet kan zien, hij moet daarvoor wachten op de komst van de ochtend. Paul Bowles heeft de speciale stilte van de woestijn beschreven, een muur van ruchteloosheid onder de 'sheltering sky'. De Arabieren schreven het suizelen en ruiselen van de nacht (en van de bloedbaan in het oor) vroeger toe aan het gefluister van de djinns en noemden het *dawiyy*; de dichter Dhoe Roemmah (gestorven 735/36), een geestrijk en verbeeldingsvol kind van nacht en zand, noemde het de *tasaamoer* van de djinns: onderhoudende kout in het maanlicht (het Arabisch is een droom

van bondigheid en daardoor soms een nachtmerrie voor de vertaler). De ghoel kan gezien worden als het optische equivalent van het demonisch gelispel.

De oriëntalist en antropoloog Sir Richard Francis Burton (1821-1890) was ook niet ongevoelig voor de tovermirages van de woestijn. In de inleiding tot zijn *The Book of the Thousand Nights and a Night*[15.] geeft hij deze fraaie beschrijving:

> Again I stood under the diaphanous skies, in air glorious as aether, whose every breath raises men's spirits like sparkling wine. Once more I saw the evening star hang like a solitaire from the pure front of the western firmament; and the after-glow transfiguring and transforming, as by magic, the homely and rugged features of the scene into a fairy-land lit with a light which never shines on other soils or seas. Then would appear ...the boundless wastes... Presently, sweetened by distance...the rave of the jackal resounded through deepening glooms, and - most musical of music - the palm-trees answered the whispers of the night-breeze with the softest tones...

Het is goed hallucineren met hoofd en longen gevuld met de ether van zulke diafane luchten en pupillen waarin zulke ruige duisternissen rondwaren. Voor de ogen van de verdwaalde reiziger begint de donkerte te kronkelen als rook, de rook begint schubben te vertonen, de schubben deinen op en neer, met de majesteit en logge zwier van roofdierlijke schoften, een rimpelig abdomen van bengelende vlezigheid wordt voortgerold tussen de poten en ziet! twee brandende ogen in een afzichtelijk hoofd zwenken als op stengels neer, een gespleten tong slingert naar beneden en met doffe dreunen planten de gespleten plathoeven van een dromedaris zich in het zand, zuigen zich er als nappen aan vast.

Later zou de ghoel getransformeerd worden naar grafplaatsen waar ze, zoals al gezegd, een lijkenvreetster werd, zoals we haar met name kennen uit het verhaal van Sidi Noe'maan uit de Duizend-en-Eén-Nacht. Daarin trouwt Noe'maan met een vrouw van uitzonderlijke schoonheid. Al gauw merkt hij haar gebrek aan honger op. Hij zet haar een rijstschotel voor en pas na veel aandringen van zijn kant begint zij, met veel afschuw, de rijst korrel voor korrel tot zich te nemen. Daarna ontdekt hij dat zij elke nacht uit bed sluipt om in de begraafplaats lijken op te graven, waaraan zij zich, samen met een mannelijke ghoel als disgenoot, te goed doet.

15. De titel is tot en met de syntaxis een letterlijke vertaling van het Arabische *kitaab alf laylah wa laylah*.

‘The Ghúlah (fem. of Ghúl)’, zegt Sir Richard Burton, ‘is the Heb. Lilith or Lilis; the classical Lamia; the Hindu Yogini and Dakini; the Chaldean Utug and Gigim (desert-demons) as opposed to the Mas (hill-demon) and Telal (who steals into towns); the Ogress of our tales and the Bala[16.] Yaga (Granny-witch) of Russian folk-lore. Etymologically “Ghul” is a calamity, a panic fear; and the monster is evidently the embodied horror of the grave and the graveyard.’

Oorspronkelijk was het monster, zoals al gezegd, de personificatie van de angst voor onbekende wegen en duistere passen in de woestijn. Later koos de ghoel de zerken als pleisterplaats, waar zij lijken schond en verslond. Behalve de angst voor het onbekende (van woestijn en graf) belichaamt zij tevens de angst voor het vrouwelijke. Het weerzinwekkend tafereel van een ghoela die met haar muil een kadaver verslindt, roept associaties op met een *vagina dentata*. Ta'abbata Sharan beschrijft haar kop als dat van een kater en dit is de plaats om te vermelden dat in de erotische literatuur de vrouwelijke pubis vergeleken werd met een konijnen- of kattenkop met afgehakte oren. De grootste pornograaf in de Arabische literatuurgeschiedenis is Ibn Al-Hadjdjaadj (941/942-1001) die in verschillende gedichten de vagina in monsterachtige vergelijkingen en vergrotingen neerzet. De mildste onder de vergelijkingen is die met het gezicht of voorhoofd van een Turk of een Koerd (vanwege de beharing en woeste blik). Al wil hij zich wel eens, in een Freudiaanse drang, onderwerpen aan de schroklust van een ‘vette flamoes’.

Mijne heren! Niets tast mijn geloof zo aan
als een vette vagijn:
Als ik er één zie, verlies ik mijn verstand
en nemen mijn demonen bezit van mij[17.].
Ik wil mij erin onderdompelen,
van mijn voetpezen tot mijn voorhoofd;
Ik verdwijn er een maand in, ongezien door enig oog.
De mensen zullen mij zoeken,
Dan na een maand
zal mijn gekerm mijn plaats duiden.
Alles offer ik op voor deze bruid,
Ontsluierd[18.] in een schaal vol rozen en jasmijn[19.];
Haar harde voorhoofd is van ijzer
en haar slappe kaak vloeibaar zilver.

Deze moederschede, deze monsterschede is net zo gevarieerd van opbouw als de ghoel en chimaera.

Hafid Bouazza (1970) debuteerde in 1996 met De voeten van Abdullah, *waarvoor hij de E. du Perronprijs ontving. In 1998 verscheen de novelle* Momo. *Bouazza schrijft het Boekenweekessay voor 2001, getiteld* Een beer in bontjas.

16. sic. dit moet echter “Baba” zijn. In het muziekstuk “Een schilderijententoonstelling” van Moussorgski wordt de vlucht van deze heks, die een hut heeft die op kippenpoten rust, prachtig verklankt.
17. d.w.z. raak ik buiten zinnen.
18. *toezaffoe*: dit slaat op de *zafaaf*, het ceremonieel ontsluieren van de bruid tijdens het huwelijk in aanwezigheid van de bruidegom, die haar dan officieel voor het eerst ziet. Zie nacht 22 van de Duizend-en-Eén nacht voor een uitgebreide beschrijving van dit bont ritueel.
19. i.e. respectievelijk de kleur van labia en huid.

Jacq Vogelaar
Over het concipiëren, dragen en baren van monster

Hoe het begon met:

MON

Tussen de regels kondigde hij zijn aantocht al aan in *Kaleidiafragmenten*, eind jaren zestig. Hij kreeg in dat boek één zinnetje (een tussenzinnetje, dat alleen Rein Bloem eens als signaal opmerkte, voordat de naam in een groter boek belichaamd zou worden); hij trad op in een tussenzin, en wat ik van een later heerschap, Taats, kan zeggen, had ik toen al van Mon kunnen zeggen: meester van het dubbeldenken, monster van de tussenzin, van de tussenschakel, van de overgang, van de gedaanteverandering. *Gebruiksaanwijzing:* Als een monster in het spel is, zal de eerste vraag moeten zijn: welk spel? Want het gaat om de spelregels en die veronderstellen een wereld waar die regels worden opgesteld maar waar die regels zelf niet gelden.

De klassieke stelregel voor het monster is die van Aristoteles: een wezen dat een monsterachtige vorm vertoont, is para fysis. Tegennatuurlijk is misschien niet de juiste vertaling, maar de regel houdt wel in dat de monster-vorm niet per se een exacte imitatie van biologische monsters is (dus geen beschrijving van dwerg of stronkvrouw, kip met drie poten of zo).

Als de gewone wereld tot maatstaf dient, is met het verschijnsel monster tevens een rivaliteit met de natuur gegeven. Wanneer de biologische ‘afwijking’ door toeval of onvermogen van de natuur ontstaat, verraadt de monster-vorm altijd opzet en moedwil (goed woord). Het door mensenhand vervaardigde monster houdt ten aanzien van de werkelijkheid ‘zoals ze nu eenmaal is’, de tegen-stelling in dat het ook anders kan.

Elk monster is een denkbeeldig wezen, in de letterlijke zin van het woord, maar elk denkbeeldig wezen is nog geen monster - aldus Taats in zijn kritiek op de stellingen van Paul Valéry in zijn nagekomen voorwoord (1925) bij *Meneer Teste*, waarin hij meneer Teste als psychologisch monster - een monsteridee - een onmogelijk creatuur noemt.

Het wél bestaan van het monster, dus ook van het monsteridee, impliceert een vraag waarop nog altijd geen antwoord gegeven is: Wat is het onderscheid tussen dat wat de mens maakt en de produc-

ten van de natuur? Of: waaraan zien we dat iets mensenwerk is of niet?

Mon op komst - in het midden gelaten of het een demon of monster wordt; geen punctie vooraf wees zulks uit.

Ik blader in het boek waar Mon zijn opwachting maakte en de sarrende sparringpartner van de hoofdpersoon van *Raadsels van het Rund* werd, Ekke Wagenaar; ik citeer uit zijn Notenschrift.

MON KOMT OP. Ik denk nu aan de sporen die een man achterliet in de beperkte ruimte waar hij zich dagelijks bewoog Mon: de artiest van het nulpunt heb ik hem eens genoemd. (...)

Kreeg een tijd geleden een envelop waarin een dikke stapel fotomateriaal zat. Heb het snel doorgekeken zonder ook maar iets of iemand te herkennen: gewone foto's (kiekjes), krantefoto's, advertenties uit tijdschriften geknipt en zelfs een fragment uit een fotoroman -

Geen woord over zijn huidige toestand. Na al die jaren een mager briefje.

'Hier al het bewijsmateriaal dat ik bij elkaar heb kunnen harken. Deze stapel vond ik in het buro van M., één dag nadat hij [*hij had iets doorgeixt, ik ontcijferde:* voordat hij], zoals we naderhand merkten: definitief, verdwenen was. Bestudeer het eens goed, misschien zie jij iets wat ik niet zie. Tussen mijn eigen papieren vind ik een oud kranteknipsel dat ik niet gedateerd heb; zou het er mee te maken kunnen hebben, ik ben vergeten waarom ik het destijds heb uitgeknipt, take it for granted.

Identiteit man plaatst politie voor problemen

Van onze correspondent

ZWOLLE - Sinds zondag verblijft op het bureau van de Zwolse gemeentepolitie een man wiens identiteit onbekend is. De man, die zegt Arie de Groot te heten, werd vorige week ter observatie opgenomen in het Sophia-ziekenhuis, nadat hij op een perron onwel was geworden.

Bij navraag bij het door hem opgegeven ziekenfonds in Amsterdam bleek dat hij onder dezelfde naam in december in ziekenhuizen in Amsterdam en Baarn was opgenomen. De man, die niet bij het fonds staat ingeschreven, verdween steeds na enkele dagen uit de ziekenhuizen.

Ook zaterdag bleek de patiënt opeens te zijn verdwenen. Zondag werd hij aangehouden. De man verklaarde toen in Baarn te wonen. Bij navraag bleek dat hij daar niet staat ingeschreven. Ook de opgegeven geboortedatum geeft geen aanknopingspunten. De politie heeft het signalement inmiddels op de telex gezet, maar nergens staat de man als vermist geregistreerd.

Een andere aantekening uit hetzelfde notenschrift:

Ik heb meer mensen gekend zoals Mon (van hetzelfde kaliber als Mon), maar in zijn soort is hij de enige die ik nooit echt heb begrepen. We zagen elkaar een tijdlang dagelijks. We praatten over alles en nog wat, zonder enige noodzaak van buiten af. We zijn nooit vrienden geweest, goede bekenden zou je kunnen zeggen, we kenden alleen elkaars voornaam en ik wist niet eens waar hij precies woonde en zelfs niet wat hij deed. (Laat ik het anders uitdrukken: we wilden het voor elkaar niet weten.)

Een vreemd verhaal? Wat is er vreemd aan. Is het dan zo vanzelfsprekend, een vreemde meteen te moeten zeggen waar je woont, wie je bent, wat je vader doet, wat voor schoolopleiding je gehad hebt, waar je vader aan gestorven is (aan longkanker, afgemaakt door hartfalen), wat je denkt, wat je voelt, gelooft, welke ziekten je onder de leden hebt (vele, heel verschillende), kortom al die toevalligheden waar elke verzekering, elk politierapport, elke scriptie, elk conspiratief borreltafelgesprek zijn prognoses aan ontleent - Mon had gelijk met zijn tirade over karakterloosheid en bijzondere eigenschappen.

Wanneer ik Mon ontmoette? Hoe ik Mon ontmoette?

Hij zat op de plakkerige bank in de wachtzaal. Het was snikheet, nog geen zomer. Ik zat op dezelfde bank in de ontvangkamer, een meter of anderhalf van hem vandaan. Hij zat daar lang, zeer lang, met een boek op de knieën (Charles Platt, Garbage World) *waar hij evenwel, zover ik kon nagaan, geen letter in las. Ik zat ik de aankomsthal, nog iets langer, eveneens met een boek op de knieën (S. Messenger:* Life as Theatre, Some Notes on the Dramaturgic Approach to Social Reality*) waarin ik driftig die passages aanstreepte waarvan ik dacht dat ik ze later behoorde over te lezen of over te schrijven. Een goed teken was dat al die tijd niemand het waagde tussen ons in te gaan zitten. Een kwalijk teken was dat we geen van beiden enige bagage bij ons hadden, zelfs geen aktentas (sociaal gesproken geen gunstig teken). We gingen niet op reis, keken wel af en toe op de klok, we haalden ook niemand af, we lieten anderen voorgaan als de verpleegster uitdagend riep 'volgende patiënt',*

we hadden ernstige klachten, zonder enige twijfel, maar we konden geen aanwijsbare oorzaak noemen, we rookten niet, we lieten ons niet horen, we beantwoordden geen enkele blik, en toen onze tijd gekomen was om te gaan, gaven we elkaar zwijgend een hand, zo zou het altijd blijven, *ongelofelijk: we gaven elkaar met de linkerhand een hand, zoals gehaaste mensen met mappen onder de arm terwijl ze in dezelfde hand ook nog een met blinkende hoeken verstevigd en van meerdere sloten voorzien dilpomatenkoffertje dragen, die geven, een slap links handje, snel, lacherig, joviaal, kwiek, kordaat, druk -*

ik zou nu een beschrijving van Mon moeten geven -

Ik zal later nog wel eens vertellen wat mij overkwam toen ik per ongeluk een bezoek bracht aan Mon in zijn werkplaats. Kort een samenvatting vooraf:

Hij was aan het jongleren met zijn systeem ('moet je eens zien wat ik hier heb' en troonde me mee naar zijn macroscoop, 'hier, op één DINA viertje een samenvatting van het complete werk van X' - ik kan beter geen namen noemen - 'is dat niet prachtvol?'); op systeemkaarten, in bloembakken gerangschikt, had hij de uit alle lagen van de literatuur gehaalde grondstoffen gedeponeerd, korte of lange fragmenten: beschrijvingen van landschappen, situaties, milieus, gevoelens, mensen, historische en onhistorische gebeurtenissen, faits divers, anekdotes, teveel om op te noemen, zelfs afgeronde ideeën; 'alles is al geschreven,' zei hij, niemand kan aanspraak maken op oorspronkelijkheid, het komt uitsluitend aan op het arrangement - pas de combinatie geeft betekenis aan de stof; montage is moraal, dat een ding dat zeker is, tóch ben ik vaak bang dat mijn arrangementen, ondanks al deze preservatieven, te persoonlijk gekleurd zijn...'

Dat was toen nog spel - trouwens ook al weer zo'n acht jaar geleden. Ik zeg, die boek-elector van jou is natuurlijk wel een afgezaagd idee, vanaf de toestellen van Lagado tot de foliantensmid gebeurt er bijna niks anders, uiteraard, zegt Mon, uit de aard der zaak, dat is toch juist het bewijs, een bewijs à la dr. Morel, dat klonk flauw, dat klinkt flauw, zei Mon, dat is het ook, ik steek er ook niet meer tijd in dan ik normaal kwijt zou zijn aan lezen, maar er is natuurlijk wel één verschil, dat is? -voor de anderen was het 'n idee, 'n aardigheidje, 'n schrikbeeld vooral, maar heb jij ooit gezien dat iemand het in praktijk heeft gebracht? Maar Mon, zeg ik, de geschriften die je dan fabriceert zijn op hun best exact dezelfde als die nu overal geschmierd worden. Dat dacht je maar, beste vriend, zei hij, bouw maar eens een huis van sloopmateriaal, dan hoor ik je wel anders piepen -

* Over gedateerd gesproken: wat toen een monsterachtig idee leek, het combinatorium van Mon, was het, achteraf gezien, misschien alleen door de complexiteit van middelen, waarin iemand als Leibniz zich trouwens met zijn ‘Kompossibilität’ ook al verstrikte, tenminste zodra hij aannam dat zijn idee van een wereldboek waarin heden, verleden en zelfs toekomst van het universum kon worden ondergebracht ook daadwerkelijk moest worden uitgevoerd; nu is het manuele apparaat van Mon een lachertje, je hoeft er maar een simpele laptop naast te leggen. En laat meneer niet zeggen dat zijn combinatie-machine een voorspel van de computer was. Zo zijn de typografische spelletjes van de concrete poëzie in vergelijking met wat de eerste de beste tekstverwerker nu vermag, niet minder aandoenlijk, niet meer dan dat. Als er iets heldhaftigs aan Mons idee was, is het dat hij consequent aan de verleiding van het schrijven weerstand bood - Taats, in zekere zin zijn nazaat, zou zeggen: als schrijven alleen maar opschrijven, afschrijven, overschrijven is, laat het; en als het voorschrijven wil zijn, zei hij, aan een ander adres gericht, stoppen we je terug in de inktpot waaruit je geboren bent.

* In dezelfde roman, *Raadsels van het Rund*, treedt nog een andere figuur op, die zeker uiterlijk meer weg heeft van wat men gewoonlijk onder een monster verstaat. Onder de tussenkop ‘Geest uit de fles (in gesprek)’ zijn enkele stemmen met elkaar in een strijdgesprek verwikkeld, waar vermoedelijk Mon, de hoofdpersoon Ekke en zijn trawant Janus (Jean of Jan de Gans ofte wel JanHus) aan het woord komen:

Waak maar, waagnek...
Hallo! Wie spreekt daar zo?
Ek, eikel niet zo in je windei, zo dwars...
Wie ben jij?
Zoek dat zelf maar uit.
Waarom loopje me achterna?
Ik wil je dekken in de rug.
Waarvoor? Tegen wie of wat?
Tegen jezelf! Je moet niet om een opdracht vragen.
Wartaal, je stottert soeffleur!
In plaats daarvan moet je aan hen opdrachten geven.
Opdrachten geven? Aan die dove schreeuwlelijken, die blinde doordouwers,
die stomme heipaalurken?
Ja juist daarom - je hebt het tot nu toe toch ook uitgehouden, meer dan

de helft zit er al op.
Uitgehouden? Ondanks hen en dankzij oogkleppen en een ongezonde nieuwsgierigheid.
Ja, het is hun lust en hun leven je aan opdrachten te helpen en van andere dingen af te helpen en je te programmeren. En jij weet dat hun sterkte jouw zwakte is.
Wie ben jij?
Ik ben degene die ze de kopieermachinist noemen.
La me niet lachen, Monus man ga van die maan vandaan!
Je lacht niet, je staat te trillen op je benen.
Waarvoor zou ik trillen.
Je bent bang voor dat zootje.
Bang voor die knoeiers? En je zei dat ik opdrachten moest uitdelen.
Ja, beter geven dan nemen. Maar je bent 'n wegloper. Je doet alsof je ze de baas bent door je te verschuilen, maar ze hebben je domweg weggejaagd.
Dat is een infame leugen, ik heb niets maar dan ook helemaal niets met ze te maken.
(Stilte)
Wat is eros?
Eros is een slijtageslag, een afvalrace.
Wie is Janus?
Hij is de suppoost met blancovolmacht.
Wat houdt dat in?
Janus is de overlevende mens van deze tijd in een nieuw jasje - de huurling van het staatsapparaat.
Waarom overlevend?
Omdat het voor het apparaat te duur uitkomt zulke figuren telkens weer (opnieuw) te moeten laten opleiden. Hij wordt nu opgeladen.
Hoe gaat dat in z'n werk?
Dat zal ik straks voor je opschrijven. Als ik het vergeet kom je er zelf wel achter.
Alma is zeker Olympia?
Nee, niet Olympia; dat is de gade van Onassis - zijn brave bedgenote.
Waarom niet die van meneer Tic himself?
Omdat ze te veel zuip, maar vooral omdat de waarheid dat verbiedt.
Ja, dat zie ik.
Jij ziet alles wat je verteld wordt, als je het maar niet hoeft te zien.
Eén ding zie ik niet.
O.
Wie ben jij?

Ik ben alles waar je foon achter kunt zetten.

Dat dacht ik al.

Dan weetje wie ik ben, en kun je gevoegelijk ophouden met dat gezever over wie voor wat staat. Waarom moet je alles zo ingekleed hebben als in een poppenkast? Neem het zoals ik zeg dat het is, maar maak er tenminste iets van. Waarom noem je iets fantasie of emanatie of wat voor aftrekwoorden je ook gebruikt terwijl het alleen maar beate napraat is, geloof dat het zelf kleeft. Als Gans aan komt kakken dan komt hij als Gans en niet als nachtegaal met uitgeprikte ogen of als Sigmund Nightingale. Een ding moet je goed begrijpen: de namen zijn wat ik zeg dat ze zijn en de woorden idem dito. Als een steen niets meer dan een steen was, zou je hem evengoed zekerheid kunnen noemen. Laat hem maar eens op je tebbes vallen. Op je taats. *Als kou alleen maar koud was, en een gat een gat. Je hoeft er niets achter te zoeken, wantje vindt er alleen je eigen voetafdrukken. (?) Als er noten bij nodig zijn, dan ben ik de aangewezen figuur om ze te hechten*.

Je hebt niet gezegd wat ik ben...

Ik ben inderdaad de rechterhand van een raaskallende en zich vergalopperende geest uit de fles, spiritus sanctus sakker lotus die her en der z'n kwakje dropt.

Op je gezondheid, eierwarmer (ergens krijst een pauw als een beschadigde die zonder verdoven geplokt en gepekeld wordt).

En ik pak je bij je lurven, Mon Morgenrood!

Malloot, daar heb je alleen jezelf mee, dan ben je geen factotum, heb ik toch gelijk, dan ben je helemaal niets komma niks.

* Op een dag in mei (medio jaren zeventig) daalt Janus neer in de biotoop van hoofdpersoon Ekke: *Staat daar een man, breed grijnzend, op 'n fiets gezeten, één voet aan de grond, zonder een woord te zeggen. Grommend diep achter uit de keel. In overall, klompige kop. Stapt niet af*.

Hij is gekomen en niet meer weggegaan. Hij zette zijn fiets onder het afdak en bleef.

Wij noemen hem: Jan de Gans. Niet alleen vanwege zijn gang - kont achteruit, buik naar voren, kinnebak tussen de sleutelbeenderen, wapperende armen, waggelende loop, Gans maakt veel wind - maar ook om zijn Volgzaamheid. Waar ik ga, sta of zit, daar is Gans ook, en is er altijd stront aan de knikker.

Jan de Gans hoorde al gauw bij het interieur, hij had zich virtuoos aangepast.

Hij zette water op, haalde hout, zorgde voor een glaasje water binnen handbereik, o zo gedienstig. Hij was er en hij was er niet.

Knap hoe hij ieder mogelijk verwijt en iedere irritatie wist te voorkomen. Dát was irritant, tergend en vernederend (niet te vergeten).

Jan de Gans, zag ik hem niet - de eerste dagen fladderde hij binnen bereik om me heen, janhen, daarna was hij soms echt weg - noemde ik hem om den wille van de smeer Jan Hus. Moest al gauw voor dagelijks gebruik mijn toevlucht nemen tot Janus.

Jan de Gans - wat was ie gis, gehaaid, de uitgeslapen idioot.

* Ekke vulde hele schoolschriften met notities over het gedrag van zijn vreemde gast; uittreksels daarvan staan in het bovengenoemde boek. Hieruit een passage die bij het thema past, getiteld ‘Labo:rund’:

Antropos: de mens is het enige dier dat beschouwt wat hij heeft gezien.
Antro(pos)koop. Weer iets nieuws, Janus kan niet tegen sterke drank. Bij toeval heb ik dit ontdekt.

Ik had gisteravond, voordat het echt donker werd, 'n kleine stille omgang door de boomgaard gemaakt. (...) Rustig, zonder veel geluid te maken kwam ik weer bij het huis terug en bleef bovenaan het trapje staan omdat ik Gans op een ietwat vreemde manier, dat is: in een ietwat merkwaardige houding bij de kast bezig zag. In het kleine hangkastje erboven heb ik wat flessen drank staan. Ongetwijfeld heeft Janus me wel eens gadegeslagen als ik 's avonds een fles te voorschijn haal of overdag af en toe een teug van het een of ander neem, als kneepje in de wang.

Op 'n schoteltje, als een Oosterling die thee drinkt, had hij uit een fles calvados iets uitgeschonken en rook eraan, likte voorzichtig aan de rand wat vocht op en trok 'n zuur gezicht, ging vervolgens wat minder voorzichtig te werk en slobberde het schoteltje leeg. Toen wist hij intussen al, ik zag het aan zijn rug, dat ik was binnengekomen. Aan de jajem, Janus? - heb ik zelfs gevraagd en hem met een borstelend gebaar zon beetje op de schouder geklopt, zonder hem aan te raken. Ik weet niet of hij het gebaar als een teken van vertrouwelijkheid, geruststelling of afkeuring opvatte. Hij dook in elkaar en ging gauw zitten. Omdat hij daarbij vergat de fles neer te zetten, gaf ik hem een glas, nam de fles van hem over en goot het vol. Zonder zijn blik van mij los te maken, dronk hij het in één teug leeg en hield het lege glas op. In een mum van tijd had hij de fles leeg, en het duurde niet lang of hij viel met een knakkende nek in slaap.

Wat er ook voor gedachten in mij omgingen, één ding weet ik pertinent zeker: geen moment heb ik de bedoeling gehad hem enig kwaad te doen.

Hij bleef buiten mijn onderzoek. Het had uitsluitend betrekking op zijn lijf dat ik tot dusver alleen maar als kolos gezien had, een bewegende homp. Nu hij ver heen was, weg zogezegd, kon ik naar zijn lijf kijken. Hij bleek even zwaar als hij eruit zag, het kostte me enig trek- en duwwerk om hem op tafel gelegd te krijgen.

Zolang hij op tafel lag uitgespreid, op z'n rug gelegen, noemde ik hem Kalf. *Waarom? Omdat die naam beter bij de situatie leek te passen, dat is alles - een afdoende reden dus. Ik heb hem zeer nauwkeurig onderzocht en kwam tot de globale conclusie dat hij alles had wat ik bijvoorbeeld ook had, ook wat vorm betref zonder wezenlijke afwijkingen. Toch was alles anders, voornamelijk doordat elk onderdeel harder en stijver aanvoelde. Dat kan onmogelijk door de drank gekomen zijn, de roes had hem geheel ontspannen. Ik hoefde maar naar zijn gezicht te kijken om dat vast te stellen - de dikke lippen hingen trullig open, de wangen zakten opzij en zelfs de oogleden waren te slap om de oogleden geheel te overspannen. Dat viel het meest op, en het stoorde mij zó zeer dat ik het onderzoek voortzette met gebruikmaking van vork en lepel - die ik na gebruik onmiddellijk zou weggooien, nam ik mij voor, zo weerzinwekkend was het stugge vlees van Kalf al geworden, al moet ik nu bekennen dat ik het bestek, denkelijk uit altijddurende zuinigheid, niet heb weggegooid maar het alleen onder de kraan gehouden en zelfs alweer gebruikt, werkelijk*, zonder er ook maar iets bij te voelen, *hoewel ik nog precies weet hoe ik bijna kokhalzend bezig was: schoof kleren weg, bekeek alle doorgaans onzichtbare lichaamsdelen en zag overal het harde haar, overal. Waar het langer was: stug en bleek als varkenshaar. Maar ook de ogenschijnlijk nietbehaarde plekken waren bedekt met uiterst korte stoppels, haast niet te zien maar overal voelbaar en, toen ik met vork en lepel was gaan werken, ook duidelijk hoorbaar*.

Interessanter en ook raadselachtiger waren de littekens over het hele lijf, niet te tellen, alsof systematisch elke vierkante centimeter gemutileerd was geweest, op de kop na. Hier klopte inderdaad het gezegde over het menselijk lichaam als hoogste aller hiërogliefen. Opvallend waren ook de nagels. Er waren aan handen en voeten niet meer dan korte, dikke hoornen randen over die eruit zagen alsof ze afgebrokkeld of zelfs met kracht afgebroken waren; cementkleurig.

Nog een laatste bijzonderheid wil ik kwijt. Opmerkelijk aan zijn benen was dat ze overal even dik waren, bij de enkels even dik als bij de kuiten: ze leken gezwollen door onder de huid opgehoopt vocht. Het vel stond gespannen. De benen waren spekkig en toch keihard.

Kalf, de buitenkant van Gans die ik nooit te zien had gekregen; wat zou ik graag het mes erin hebben gezet.

Nu ik probeer weer te geven wat ik bij het onderzoek gevonden heb, komt er een zeker gevoel van schaamte op, nog wel een gevoel van schaamte tegenover Gans, hoewel daarvan bij de inspectie zelf volstrekt geen sprake was geweest. Trouwens, ik moet er nu toch een eind aan maken, want al geruime tijd zit hij met opgetrokken benen, het grote hoofd tussen de knieën geklemd, op het muurtje naar me te kijken. Ik vraag me af of hij een kater heeft, ik gun hem wel een zesduimer in zn kop.

Janus stamt uit een tijd dat een monster nog niet per se in positieve of negatieve termen gedefinieerd werd. Zoals de Encyclopedisten formuleerden, was het monster een wezen dat een bepaald verschil vertoont met de volgens regels geordende natuur. Monster was, kortom, een vreemd, eigenaardig wezen.

Taats is een misschien even nondescript voorbeeld van de combinatorische variant. Taats is een monster in zoverre hij de gedaanteverandering in optima forma is; ik wou schrijven: in persona; optima forma is een beter woord voor ‘vormloos’. Zichzelf nooit gelijk, een vlottende identiteit.

T.E. Taats kwam in mijn notenschriften opdagen vanaf medio 1984. Taats zal niet gauw voor de spiegel gaan staan en op die meneer voor hem - of tegenover hem - wijzend uitroepen: is dat geen monster?

Uit het voorwoord bij de tweede vertaling van La Soirée avec Monsieur Teste in het Engels, 1925: ‘Ik had voor mezelf een innerlijk eiland geschapen en ik verspilde mijn tijd met het te verkennen en te versterken...

Meneer Teste is op zekere dag geboren uit een nog verse herinnering aan die geestesgesteldheid.

Daarin lijkt hij evenveel op mij als een kind, verwekt door iemand op een moment dat zijn wezen diepgaand veranderde, lijkt op die vader die zichzelf niet was.’

Uit het notenschrift van Taats.

Van degene die mij geconcipieerd heeft, gezegend zij zijn naam, maar niet heus, heb ik meer dan eens te verstaan gekregen dat mijn naam in het begin helemaal niks om het lijf had, 'n lange aa, een begin- en een einddentaal, aflopend met een sisser. Een schone naam en niet, zoals deze of gene slimmerdanik kan denken, een verbastering van Test(e). En degene die mij 'n naam gaf, had alle reden om

mijn conceptie zo onschuldig mogelijk voor te stellen. Bovendien klonken de opmerkingen van V., in een later stadium gemaakt, ook met terugwerkende kracht nogal omineus. Omen sit nomen. Ik [Taats, JFV] haal V. aan, uit de daaropvolgende alinea in het Voorwoord: 'Het is tenslotte niet onmogelijk dat de bijzonderheid van bepaalde mensen, hun afwijkende kwaliteiten, hetzij goede of slechte, soms het gevolg zijn van de toestand waarin hun verwekkers op het cruciale moment verkeerden. Wellicht wordt het instabiele op die manier doorgegeven en krijgt het zo een beetje speelruimte [*sic!* Tts]. Is dat trouwens, op het geestelijk vlak, niet de functie van onze werken, de daad van het talent, het eigenlijke doel van de arbeid en, al met al, *de essentie van het bizarre instinct ervoor te zorgen dat het zeldzaamste dat we kunnen bereiken ons overleeft?'*

Noot Taats: verwekker verandert meteen in een meervoud, alsof het daardoor eenvoudiger wordt. Omdat Teste zichzelf als mens zag? En dat alleen dank zij het feit dat een mens hem geconcipieerd had; nounou, dat schrijft dan de zozeer op helderheid en logische redeneerwijze bedachte Valéry! En meteen heeft hij het ook maar gemeenzaam over 'onze' werken. Of is dat een lapsus en bevat deze passage een verwijzing naar Charles Fourier, in wiens gelukzalige utopische falanstère de coïtus alleen dan mocht plaatsvinden als de hemellichamen zich in een harmonieuze constellatie bevonden -volgens het principe dat de microcosmos een afspiegeling was van de macro. Fourier had dit weer van Campanella afgekeken die in zijn zwarte utopie 'De Zonnestad' aan zich verenigende paren de opdracht gaf zich aan stellaire voorbeelden te spiegelen.

Waarom, vroeg Taats zich af, is het gevolg van alles wat ik doe steeds dat er meer is dan voorheen? Elke ademhaling, elke blik, elke gedachte, elke vraag houdt een uitbreiding in, en dat komt er ook uit: ik leef enkele seconden langer, heb meer gezien, beleefd, gezegd enzovoort, ook mijn wanhoop neemt toe, ik weet meer en tegelijk begrijp ik meer niet, en dat ad libitum.

* Over het concipiëren, dragen en baren van mijn monster et.al is het laatste woord nog niet gezegd.

Jacq Vogelaar (1944) is schrijver. Recente publicaties: Meer speelruimte *(essays, 1998)*, Klaaglied om Ka *(poëzie, 1997) en* Weg van de pijn *(roman, 1994)*.

Yves van Kempen

De raadseltuinen van Bomarzo

Na het lezen van Hella S. Haasse's prachtige boek *De tuinen van Bomarzo* was mijn belangstelling voor dit zonderlinge park voorgoed gewekt. Toen ik het lange essay opzij had gelegd, wist ik wat me te doen stond. In de zomer van 1976 zwierf ik met Rome als startplaats een maand lang door het schilderachtige Lazio, de landstreek waarin Bomarzo ligt, een gebied dat wel is vergeleken met het exotische rijk van tovernimf Circe. Het stadje ligt zo'n dertig kilometer benoorden Viterbo en lijkt vanuit de verte gezien uit één rots gehouwen. Eenzaam verheven, boven alle huizen uit, torent het palazzo van de Orsini's, een van de oudste en beroemdste aristocratisch dynastieën in Italië, en op een steenworp afstand daarvandaan, verscholen in een beboste plooi van het landschap, bevindt zich het terrasgewijs aangelegde park met de schrikbarende sculpturen van reu-zenformaat. Het zijn afbeeldingen van onder meer giganten, monsterlijke koppen zonder bijbehorend lichaam, figuren die gefolterd worden of bedreigd door wilde beesten en fabeldieren, allemaal vakkundig uit de plaatselijk aanwezige rotsformaties gekapt. De aanleg van dit *Parco dei Mostri zoals* het eigenlijk heet, dateert vermoedelijk van omstreeks 1560. In de periode van 1550 en 1600 moeten hier vele tuinen en parken hebben bestaan met daarin grillige grotformaties, fantastische beelden, vijvers, girandes en cascaden. Het grondpatroon ervan is nog bewaard gebleven in de speelse orkestratie van begroeiing en fonteinen in de tuin van de Villa d'Este in Tivoli, waar

onophoudelijk water spuit uit saterkoppen, groteske figuren en zonen vegetatiesymbolen. Maar Bomarzo is anders, is uniek vanwege de bizarre verzameling mythologische wezens, de bijbehorende raadselachtige inscripties en ontzaglijke monsters waarover de Franse auteur André Pieyre de Mandiargues schreef dat ze ‘op een onverklaarbare wijze angstaanjagend’ waren. Het park is een aantal eeuwen uit de herinnering geweest tot Salvador Dalí het in de jaren veertig van de vorige eeuw herontdekte en fragmenten eruit opgenomen werden in zijn werk en dat van andere surrealisten. Sindsdien is het heel wat schrijvers, beroepsfotografen en schilders blijven fascineren; begrijpelijk want op dit stukje grond wemelt het van curiosa, geheimen en dubbelzinnigheden. Behalve een inspiratiebron voor kunstenaars is het tuinencomplex sindsdien eveneens studieobject voor kunstkenners, zodat er inmiddels een kleine boekenkast over is volgeschreven. Onder hen zijn ook enkele Nederlanders. Zo schreef de kunsthistoricus Michiel Koolbergen er twee interessante studies over en legden onder andere Carel Willink, Christiaan de Moor en Gerti Bierenbroodspot het park of beelden en brokstukken daaruit vast in tekeningen en schilderijen.

Lazio is de streek waar de meest intact gebleven sporen van de Etrusken zijn bewaard gebleven, een volk met een uitzonderlijk hoge beschaving waarvan nog veel onopgehelderd is en dat tussen de achtste en tweede eeuw voor Christus de macht bezat in Midden-Italië. Steden als Rome, Perugia, Volterra en Orvieto zijn door hen gesticht. De Etrusken bouwden begraafplaatsen die vaak een getrouwe kopie waren van de stad der levenden, om zo de onverbrekelijke band met de doden te benadrukken. Ze hadden een diep, bijna fatalistisch geloof in het noodlot en de onveranderlijke wil der goden en lazen hun lot uit vogelzwermen en de levers van offerdieren. Op mijn rondreis werd ik zowel overrompeld als ondergedompeld in de mysteries van hun bewaard gebleven bestaan. Ik dwaalde urenlang in de stilte van de Banditaccia-dodenstad bij Cerveteri zonder iemand tegen het lijf te lopen en onderging de stilstand van de tijd in het *Graf van de Reliëfs* dat al die vele eeuwen merkwaardig goed heeft overbrugd. In het museum van Tarquinia zag ik behalve de beroemde gevleugelde terracottapaarden, de bas-reliëfs van hun sarcofagen met daarop voorstellingen van fantasiemonsters, leeuwen met vleugels, sfinxen en centauren en, enkele kilometers buiten de stad, de necropolis waar de schilderingen op de vaak nauwelijks door vocht aangetaste muren van de vele dodenkamers getuigen van hun manier van het leven genieten: jagen, feesten, sporten, dansen. In

deze langzaam onder de aarde verdwenen vertrekken is de demon Charun een regelmatige terugkerende verschijning: een groteske figuur met een afschuwelijk gezicht, vaak in de kleuren groen en blauw geschilderd, met vleugels en in zijn hand een houten hamer. Hij wordt meestal vergezeld door gevleugelde vrouwenfiguren, 'Vanths' genoemd, die toortsen of slangen met zich mee dragen. Zodra je richting Bomarzo gaat, pronkt het Cimini-gebergte met zijn vele uitlopers steeds opzichtiger met zijn vegetatieve pracht. Laaggebergte, glooiende heuvelruggen en kleine ravijnen wisselen elkaar af, hier en daar zijn donkere grotten in de wanden te zien, de ingangen van Etruskische grafkelders. Eigenlijk lijkt heel deze landstreek een immense Etruskische necropolis.

De duistere kant van het renaissanceverleden

Alles wijst erop dat de *auctor intellectualis* van dit 'Park der Monsters' - of zoals het ook wel heet het 'Heilig Bos', waarschijnlijk omdat de plek daar als 'Sacer' bekend stond in de dubbele betekenis van 'gewijd' en 'verboden' - hertog Pier Francesco Orsini (1523-1585) is. De man werd meestal Vicino genoemd; hij ging er prat op dat de wortels van zijn familiestamboom tot in de Etruskische tijd reikten. Dit gegeven heeft zijn spoor getrokken in de gevarieerde Bomarzo-literatuur, waaronder ook een operalibretto en de vuistdikke roman *Bomarzo* (1962) van Argentijn Manuel Mujica Lainez, een boek dat moeiteloos kan wedijveren met de grote historische romans uit de wereldliteratuur. Zich op een even ingenieuze als wonderlijke manier identificerend met de voormalige vorst legt de romancier een direct verband tussen Orsini's adellijke legitimiteit, zijn onorthodoxe denktrant, zijn fantastisch brein en de grond van Bomarzo. In de 'memoires' die de roman heet te zijn, noteert Vicino Orsini bijvoorbeeld:

Soms denk ik dat er diep in mij nog iets moet zijn overgebleven van die plaatselijke oerbewoners, zo poëtisch, zo melancholiek, zo wellustig en bloeddorstig, mensen die met even groot gemak contact met duivels onderhielden als met extatische mystici vervuld van dwaze lyriek, want Bomarzo was doortrokken van hun geheimzinnige en fascinerende magie, en tijdens maannachten, wanneer ik als adolescent te paard steeg om over het heuvelachtig domein te draven, hoorde ik in het duister van de wegen gedaanten zich roeren die misschien uit holen kwamen als miasmen, als betoverde uitwase-

mingen, furies, gorgonen, harpijen, moeiren, *graie* met een enkele tand en een enkel oog die bij hun geboorte al stokoud waren, orgiastische *pretidi*, satyrs, nimfen, titanen die hijgden in het donker; de wereld van die bossen, van die graven uit het onheugelijke Tuscia waarin ik afdaalde, eerst met mijn leermeester messer Pandolfo, toen met enkele geleerde vrienden en later, veel, veel later, met bleke gidsen, om bij het dansende licht van fakkels of in het heldere schijnsel van elektrische lampen te kijken naar de silhouetten van de okeren worstelaars, de danseressen en de blauwe monsters die schuddend met hun angstaanjagende slangenkronen Pirithoüs en Theseus belaagden: acteurs in het drama van liefde en dood, van foltering en zingenot die voortleefden in de plutonische fresco's, aangevreten door vochtigheid en juist daardoor des te beklemmender; en ook om de voorwerpen te verzamelen die zozeer de geestdrift van groothertog Cosimo van Florence opwekten, vazen, oorlogswerktuigen, reliëfs, kandelaars die waren neergevallen rond sarcofagen met hun obsederende, onbewogen figuren, die glimlachten om de bijgelovige schuchterheid van de boeren.

In *Bomarzo* krijgt Vicino, een tijdgenoot van grote kunstenaars als Cellini, Michelangelo en Ariosto, met wie Mujica Lainez hem contacten laat onderhouden, een geheel eigen leven aangemeten, met gebruikmaking van de weinige gegevens die over zijn leven bekend zijn. De auteur vertelt in deze erudiete historische roman vanuit het perspectief van zijn hoofdpersoon, maar het is tegelijk ook zijn eigen verhaal waardoor de renaissance- en de moderne mens met elkaar samenvallen. Dat doet hij via de truc van een levenselixer dat Vicino het eeuwige leven kan geven. Maar het lot beschikt anders. Op het moment dat hij zich de onsterfelijkheid indrinkt, wordt hij ook vergiftigd. Het is in het boek, waarin de tijdgeest zich weerspiegelt in een gespleten karakter, een van de talrijke knipogen naar de duistere kanten van het tumultueuze renaissanceverleden dat er voor de lezer in al zijn kleuren, geuren, smaken en onsmakelijkheden in herleeft, van intrige, haat, jaloezie tot machtswellust en moord. Het resultaat is een eeuwenlange slaap eindigend in de incarnatie van Vicino in de Argentijnse auteur zodat hij de lezer in het hoofdstuk ‘Het Heilige Bos van de Monsters’ de ‘ware’ toedracht tot het ontstaan en de betekenis van het Bomarzopark kan geven. Die blijken dan te liggen in de biografie van Vicino; sculpturen en beeldengroepen worden verbonden met diverse episoden uit zijn leven en met personen die daarin een rol speelden en waaraan hij goede dan wel slechte herinneringen bewaart.

Een embleem

Evenals Manuel Mujica Lainez legde ook Hella Haasse een link tussen de bizarre werkelijkheid van het park en het denken van de Etrusken, hun geloof en de bijbehorende rituele gestes waarin vrijwel zeker invloeden uit het oostelijke Middellandse-Zeegebied aan te wijzen zijn. Bomarzo is hoogstwaarschijnlijk een Etruskische stadsstaat geweest, geregeerd door een stadskoning die behalve legeraanvoerder, opperrechter en hogepriester was. Bij dit koningsschap behorende attributen waren de gouden kroon, de troon en de scepter alsmede de *faces*, een dubbele bijl met daaromheen een bundel roeden. Door deze in verband te brengen met de tweedubbele bijl, het religieus teken van Kreta, komt ze bij de legendarische koning Minos terecht en zijn paleis dat het Huis van de Bijl heette, of Labyrint. Daarmee komt Haasse op het centrale beeld van waaruit ze de tuinen op een hoogst particuliere en originele manier beschouwt. Anders dan Mujica Lainez is zij beduidend minder geïnteresseerd in de initiator ervan. Ze wijst trouwens de één generatie oudere, eenogige Orsino Orsini aan. De monsters zouden tussen 1492 en 1497 aan zijn getourmenteerde geest zijn ontsproten om zich te wreken op de ontrouw van zijn beeldschone echtgenote Giulia Farnese, de minnares van Borgia-paus Alexander VI. De conceptie van de hybride griezeltuin en zijn mismaakte lichaam en verbitterde ziel corresponderen met elkaar, het is een park waarin de morbide sfeer van ‘sex en geweld’ heerst. Dat inmiddels zo goed als zeker vaststaat dat niet deze Orsini het park liet aanleggen, is voor een goed begrip van haar boek van minder belang; bij Haasse telt niet de historische maar de mythische context. Met het labyrint zijn over de hele wereld verhalen verbonden die al even raadselachtig zijn als de spiraalvormige constructie zelf. Verhalen waarin het gaat om het doorstaan van beproevingen, afdalen in de onderwereld, strijd tegen monsters en de betekenis en choreografie van zonne- en maanrituelen, verhalen die om betekenisgeving vragen en derhalve een steeds aangroeiende veelheid, elkaar kruisende interpretaties genereren. Het labyrint is daarom voor Haasse een embleem voor de uiteindelijke onkenbaarheid van het verleden, het centrale thema van het essay.

Rouwoord

Waar Hella Haasse de oorsprong van het park verbindt met gebruiken en archetypen die wortelen in de Etruskische cultuur van het

oude Latium, zoekt Michiel Koolbergen de betekenis ervan in de iconografische cultuur en literatuur van de Renaissance, zo blijkt uit zijn boeken *In de ban van Bomarzo* (1984) en *Het laatste geheim van Bomarzo* (1996).

Toen ik er de eerste keer kwam, zal het park er nog net zo hebben uitgezien als enkele jaren eerder toen Hella Haasse het bezocht. Het roestig bordje langs de weg met *Parco dei Mostri di Bomarzo* en volgpijl leverde niet het gewenste resultaat. Er moest nog even geïnformeerd en gezocht worden naar de plek die voor de boeren uit de omgeving eeuwenlang als een duivels-landschap, bestemd voor seksuele orgieën gold. Maar dan is de e*ntrata* er, de souvenirwinkel annex *biglietteria*, een wat vervallen houten keet waar de dienstdoende suppoost eerst moet worden wakker geschud uit zijn siësta. Tussen twee sfinxen door begint vervolgens een wandeling langs droog gelegde fonteinen, sculpturen, grotkamers en reusachtige eikels en appelen door een labyrint van woordspelingen, allusies, citaten en inscripties. Op allerlei plaatsen wordt de wandelaar eraan herinnerd in een excentrieke omgeving te zijn terecht gekomen met inscripties als ‘Gij die over de wereld zwerft, belust op het zien van grote, verbijsterende wonderen, komt hier, waar gij de verschrikkelijke gezichten kunt vinden, van olifanten, leeuwen, beren, menseneters en draken’.

De dooltocht vol verrassingen in de brandend hete zon, over verdord gras, langs muren met klimop en kamperfoelie, tussen brokstukken beeldhouwwerk door en gigantische sculpturen, verweerd, bemost, aangevreten door het weer, over een plateau met de sirene, de harpij met adderstaart, liggende leeuwen en de heraldische beren, af en toe verkoeling van de schaduw zoekend onder bomen waarin krekels sjirpen, gaat het langs faunen en zeemonsters verder richting het diepste punt van het dal, de bron. En intussen groeit de vraag wat de bedoeling van dit alles kan zijn steeds sterker aan. Ja, wat is Bomarzo? Een landgoed voor een initiatiereis? Een labyrint, een parodie op de pauselijke tuinen, een lustwaranda, een mythologisch of heilig bos, een gedicht in steen of, zoals Manuel Mujica Lainez zijn lezers wil doen geloven, de autobiografie van Vicino Orsini, het

goede en het slechte, het lage en verhevene bij elkaar gebracht in ‘een boek van rotsen’. Tijdens het ongestoorde ronddwalen - want er is verder niemand - doen zich al deze mogelijkheden aan de bezoeker voor; waarschijnlijk zijn er evenveel interpretaties van mogelijk als geïnteresseerden in dit onwaarschijnlijke project.

Het is een rouwoord, beweert Michiel Koolbergen, en hij voert er heel wat bewijsmateriaal voor aan. Koolbergen ziet de tuin als een liefdesparadijs, als een lofzang op Vicino Orsini's veel te vroeg gestorven gemalin - zij ligt er aan het eind begraven in een tempeltje dat bewaakt wordt door de driekoppige hellehond Cerberus die zich volgens de mythe bij de drempel van de onderwereld ophield. Voor Koolbergen staat onomstotelijk vast dat deze Orsini de eigenlijke grondlegger is van het complex. In zijn twee studies legt hij voortdurend verbanden tussen de rotsfiguren en iconen, vignetten en literaire teksten die als voorbeeld gediend kunnen hebben voor Vicino's bizarre fantasie. Vicino Orsini was behalve beroepsmilitair ook dichter en een groot kenner van de literatuur, beeldhouwkunst en architectuur van zijn tijd. Veel van de sculpturen, beeldgroepen en architectonische constructies die er te zien zijn, blijken te zijn voortgekomen uit bekende literaire teksten als de *Metamorphosen* van Ovidius, de sonnetten van Petrarca, Bernardo Tasso's *Amadigi*, Dante's *La Divina Commedia* en vooral de *Orlando Furioso* van Ludovico Ariosto, het episch gedicht, gebaseerd op de Britse graalroman en het Franse *Roelantslied*, een verhaal vol monsters en vreemde of schrikbarende figuren waarin de held waanzinnig wordt van liefdesverdriet. Die Orlando is, zo blijkt uit een brief van Vicino Orsini, in de vorm van een metershoge Gigant terechtgekomen langs de beek die door het dal stroomt, waarlangs ook de Walvisbek ligt en de Pegasusfontein en het Nimfeum staan.

Koolbergen gaat ervan uit dat het beeldenpark de mythe van de zondvloed tot thema heeft zoals die is overgeleverd door Ovidius, die er een verhaal over oprechte en onvoorwaardelijke huwelijkstrouw van maakte. Schrikbarende gestalten als de bewoners van het ‘Terras van de Monsters’, de Draak met zijn opengesperde bek, de immense Muil en de Oorlogsolifant die met zijn slurf een Romeinse krijger vastklemt zonder dat duidelijk wordt of het hier om een wurggreep gaat of om een beschermend gebaar, worden in deze context van hun angstaanjagend karakter ontdaan. In draak en olifant ziet Koolbergen allegorische figuren die met Giulia en Vicino te maken hebben. De kolos is met rozen overdekt, het zinnebeeld op het wapen van het Orsini-geslacht en draagt een toren op zijn rug, een

verwijzing naar de volledige achternaam van Vicino: Orsini di Castello. Al vanaf de klassieke oudheid gold de olifant als een symbool van kracht, wijsheid en piëteit, en in de renaissance is dat niet anders. Het zijn karaktertrekken die Vicino zichzelf hier toedicht, zoals hij met de houding van de draak die in zijn staart een leeuwen-jong beschermt tegen een aanval, de wezenlijke eigenschappen van zijn geliefde tot uitdrukking heeft willen brengen: bedachtzaamheid en behoedzaamheid.

Een waanvoorstelling van schizofrene gedrochten

De lokker op toeristenfolders en affiches, de bekendste icoon uit Bomarzo's wonderlijke beeldenverzameling is al jarenlang de Muil. Het is een giganteske, uit één rotsblok gekapte monsterkop, met een dreigende, manshoge, openstaande mond die de bezoeker die nieuwsgierig is naar zijn verhemelte onherroepelijk dreigt te verorberen. Maar ook deze bovenmaatse menseneter heeft een dubbelzinnige natuur, net als de Januskop elders in het park die half vrouw, half man is, het tweeslachtig embleem van Eros. Wie zich niet laat afschrikken door de weerzinwekkende buitenkant van de hellemond waarboven de inscriptie prijkte ‘Laat alle gedachten varen, gij die hier binnentreed’, maar zich gedachteloos laat opslokken, vindt daar in de koelte een tafel waarvan blad en poten eigenlijk een tong en huig zijn, een uitnodiging om zelf aan het schransen te gaan. De spreuk refereert aan Dante's dichtregel ‘Laat alle hoop varen’. Ze is hier niet zozeer een uitnodiging voor gelukzalige geesteloosheid bij het verpozen, als wel een vingerwijzing naar het Grote Vergeten: de ogen aan de buitenkant blijken van binnenuit vensters, de vensters van Ovidius' Huis van de Slaap. Zo roept ook deze sculptuur geraffineerd de herinnering aan Giulia Farnese's dood op.

Kunstkenners als Gustav Hocke en Simon Schama zijn allesbehalve overtuigd van zoveel systematiek in de aanleg van de raadseltuin. In *Landschap & Herinnering* (1995) ziet Simon Schama het park vooral als de uitdrukking van een nachtmerrieachtige visioen van Vicino Orsini, uitgebeeld met motieven die uit de standaard renaissancean-thologieën van heidense overleveringen en mythen bij elkaar zijn geharkt. Al kent hij de rol die de *Orlando Furioso* en allerlei andere literaire teksten wordt toegedicht in de realisatie ervan, in een samenhangende thema gelooft hij niet erg. Het ligt volgens hem meer voor de hand dat het geheel opzettelijk chaotisch is gehouden en de indruk moest wekken van een beschaving die onder de voet

werd gelopen door demonen, beesten en monsters uit de eerste wereld. Hij ziet het park vooral als een fantasie die een dubbelzinnig effect moest sorteren, half speels, half mysterieus, onderhoudend en angstaanjagend. Gustav Hocke denkt er ongeveer net zo over. In zijn studie over het maniërisme in de Europese kunst, *Die Welt als Labyrinth* (1977), vergelijkt hij de labyrintische tuinen met een spookachtig Arcadië. Voor hem is het een *follie*, een waanvoorstelling van ‘schizofrene gedrochten’ die zou passen in de mentaliteit waarmee de adel eertijds behept was, toen vermoeide vorsten en hof-dandy's de wereld de rug toekeerden en intellectueel en esthetisch genot gingen zoeken in een huiveringwekkend mengsel van schoonheid en gruwel. Een ander overgebleven voorbeeld daarvan zijn de giganten die Giulio Romanos op de muur schilderde in het Palazzo del Té, het buitenverblijf van de Gonzaga's in Mantua.

Zoals veel wat fascineert vroeg of laat zijn karikatuur krijgt, gebeurde dat ook met Bomarzo. In 1979 begon de Franse kunstenares Niki de Saint Phalle in Péscia Fiorentina, een plaatsje in de zuidelijke punt van Toscane, met de bouw van wat haar levenswerk moest worden: de *Giardino dei Tarocchi*. Met de tarotkaarten als leidmotief is hier een parkaanleg ontstaan waarin allerlei sculpturen uit Vicino's park terugkeren, nu in een glinsterend, modern jasje gestoken, bekleed met glas, spiegels en mozaïek, afgekeken van Gaudi s *Parque Güell* in Barcelona. Maar wat volgens haar ‘een twintigste-eeuws Bomarzo’ zou zijn, is niet meer dan een opzichtig schetterende uitvoering ervan, een monstrueus pretpark dat het raadsel van zijn bestaan onmiddellijk bloot geeft: geld.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koningin-moeder.

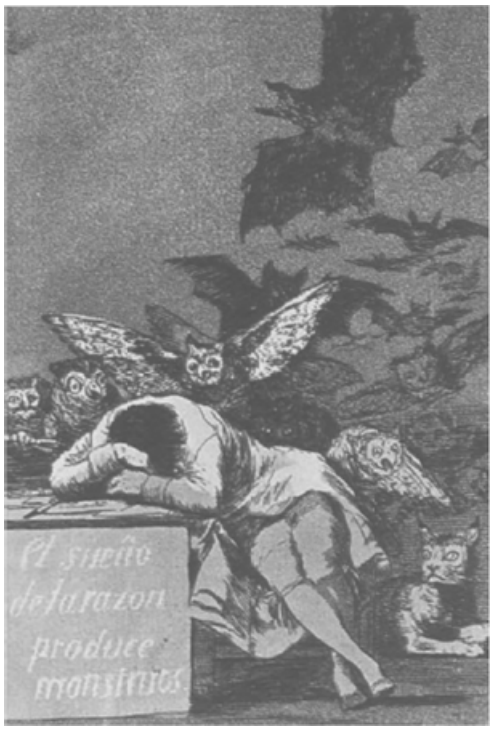
Esther Polak
Hoe betrap ik een monster

Een slapende man, in onmogelijk-elegante houding, wordt omringd door spookachtige figuren. In de hoek staat met duidelijke letters geschreven: ‘El sueo de la razon produce monstruos’ (De slaap van de rede brengt monsters voort). Ik kijk naar de ets en probeer de geboorte van de monsters te betrappen. De persoon zelf slaapt niet alleen, zijn rede slaapt. Is hij het die monsters doet ontstaan? Vier uilen (ransuilen, zou ik zeggen aan de oortjes te zien, maar het is duidelijk dat de tekenaar er geen ornithologische studie aan gewijd heeft), vele vleermuizen en een buitenproportionele kat zijn reeds verschenen.

De man is in slaap gevallen aan een blok. Het blok wordt door hem gebruikt als tafel. Wij zien schrijf- en tekengerei liggen. Is dit het gereedschap van De Rede? Of ligt het klaar om het verschijnen van de monsters te registreren en is het zo een dienaar van de redeloosheid? Eén van de uilen lijkt een tekenstift in de poot te hebben en die de man aan te reiken: ‘Kom op, doorwerken... aan de slag... je hebt ons nu tot je beschikking, als muzen...’ Maar is deze uil een muze, of een monster, dat de man van het rechte, rationalistische pad houdt en die onredelijke dwalingen in het werk doet sluipen? Zijn de redeloosheid en de monsters welkom? Of moeten ze grondig het veld ruimen zodat de kunstenaar weer zinnig aan het werk kan gaan?

De ets maakt deel uit van een serie van tachtig: de *Caprichos* (grappige, grillige invallen). De serie is in de jaren vlak voor de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw gemaakt door de schilder Goya. Het is een van zijn raadselachtigste werken. Alle etsen tonen een wonderlijke situatie en hebben een in zwarte lijn elegant gegraveerd onderschrift. Ets nr. 43 - *El sueo* - is de enige die daar van afwijkt; hier is de tekst in het plaatje opgenomen. Het is overmoed om te denken dat het mogelijk is iets over die ene ets te kunnen zeggen zonder de hele serie te hebben bekeken.

In de bibliotheek van het Rijksmuseum blijkt het, tot mijn verassing, mogelijk alle originele prenten aan een daartoe speciaal gereserveerde, met vilt beklede tafel te bekijken. In het midden van die tafel staat een kartonnen bordje: ‘Het gebruik van pen en ballpoint is verboden.’



Na met mijn paspoort te hebben gezwaaid kan ik een verzoek indienen om de etsen te zien. Zes degelijke dozen worden achtereenvolgens door de serieuze en uiterst vriendelijke medewerkers voor mij neergezet. De één na de ander. Ik word geacht de prenten op een houten lessenaar te zetten en dan, in de juiste volgorde, weer terug te leggen in de doos. Een beetje bladeren en rommelen is er niet bij. Ik word gedwongen de serie als een boek te lezen, gedwongen de volgorde die Goya bedacht heeft secuur te volgen.

De etsen worden bevolkt door grote aantallen sprookjesachtige figuren. Ik zie: rijken, armen, heksen, gnomen, gehangenen, argelozen, dieven en leugenaars, bruiden, monniken, oudjes, kleuters jongelingen, krachtpatsers, zieken, hongerigen en volgevretenen. Het lijkt of alle mogelijke en onmogelijke menstypen aanwezig zijn.

Het is een apocalyptisch theater zonder duidelijk verhaal en zonder

evidente logica. Dit is je reinste zapcultuur. Ik weet niet of er dreiging of troost van uit gaat. De bedoeling van de componist blijft door de tand des tijds of door listige opzet steeds een armlengte voor mij hangen. Niet te grijpen. Van frustratie ga ik letten op de techniek.

Die is op de originele etsen duidelijk zichtbaar. Ik kan dat goed zien, omdat ik op de kunstacademie in Den Haag deze techniek grondig onderwezen heb gekregen van de beeldhouwer Auke de Vries. Zittend in deze bibliotheek ruik ik plotseling weer het etslokaal in Den Haag. De lucht van terpentine en spiritus. De geur van de ets-grond die de plaat tegen het zuur beschermt. Ik zie de oude telefoonboeken die wij voor het afslaan gebruikten. Ik zie mijn nagelriemen zwarten. O, techniek, wat een vertrouwd begrijpen... Wat een genot om hier met de originele prenten te zitten.

Mijn bewondering voor het overweldigende gebruik van de etstechniek doet mijn behoefte aan snappen & begrip wegsmelten als koper in koningswater. Dit is zo perfect dat ik me afvraag of deze ets wel meer wil tonen dan hoe mooi die aquatint is, en hoe delicaat een hoekje arcering kan zijn.

Maar zo gemakkelijk mag ik mijn rede niet laten wegtoveren. Ik leg de verleidelijke originelen terug in hun dozen en duik in een recente, Britse studie. Een boek vol letters. Nu eerst grondig studeren. Hier wordt een virtuoos verband gelegd tussen De Sade, het carnaval, de eervorige eeuwwisseling, de mode van die tijd, de ideeën van de Franse revolutie, de iconografie van de dikke buik en onze *Caprichos*. De auteurs hebben werkelijk alles erbij gehaald wat licht op de zaak kan werpen. De betekenissen buitelen over elkaar heen en overtreffen in aantal bijna de aantallen figuren in de etsen zelf.

En welke opzienbarende ontdekking hebben de schrijvers van het boek gedaan? Het moment van uitgave van de serie is heel betekenisvol: de laatste dag van het laatste carnaval van de achttiende eeuw. De plaats van uitgave is zo mogelijk nog zorgvuldiger gekozen: een soort drogisterij/parfumerie in de straat waar Goya zelf woonde en de naam van die straat is: Onttoveringsstraat (Calle Desengao). Om deze onverwachte verkoop op deze onverwachte plek enige bekendheid te geven, plaatste Goya een uitgebreide advertentie in de *Diario de Madrid*. Volgens de auteurs van het boek bevat deze wetenschap de sleutel tot het werk.

Ik zal het u uitleggen: via de drogisterij wordt het werk tot medicijn gebombardeerd. Het moment van uitgave is het moment waarop de

gekte van het carnaval wordt ingeruild voor de soberte van de vasten. De naam van de straat is het etiket van dit medicijn: een onttoveringsmiddel. De serie etsen is een medicijn ter onttovering. Gekte en Schijn worden van hun bedwelmende kracht ontdaan op een moment waarop dat hard nodig is: het laatste carnaval van de achttiende eeuw waarmee de langdurige vasten van het modernisme wordt ingeluid.

En hoe heeft hij het kunnen weten. De profetische blik van de kunstenaar?

Het is een daad die mij verbijstert: de context geeft het werk zijn definitieve betekenis als kunstwerk. Wat ik als de grote ontdekking van Marcel Duchamp heb beschouwd, is hier door Goya in het geniep voorgekookt.

Ik ga nog eens terug naar het museum. Ik laat de etsen nog eens brengen. De mist is opgetrokken. Ik begrijp niet alleen veel van de toespelingen, de associaties, de woordspelingen en het cynisme, maar ik voel nu ook de medicinale werking. Ik stel me open voor loutering, en gelouterd word ik!

Tachtig etsen verder ken ik de mensheid weer net een beetje beter dan gisteren.

Esther Polak (1962) is beeldend kunstenaar. Daarnaast publiceert zij met een zekere regelmaat in verschillende tijdschriften.

Pieter de Nijs
Heiligen en monsters

Wie een studie maakt van monsters of van het monsterlijke in de literatuur komt vroeger of later terecht bij *La Tentation de Saint Antoine* (1874) van Gustave Flaubert. Vooral in het laatste hoofdstuk van dit laatnegentiende-eeuwse ‘mysteriespel’ trekt een hele stoet meer of minder bekende monsterlijke wezens aan ons oog voorbij. In de voorgaande bladzijden is de arme heilige Antonius al door allerlei afzichtelijks bezocht en is zijn geloof op de proef gesteld door vertegenwoordigers van zo ongeveer alle mythische of legendarische sekten en geloofsgezindten die de geschiedenis kent en die door de kerk van Rome in de ban zijn gedaan of op andere manieren zijn verketterd. In het genoemde laatste hoofdstuk wordt Antonius dan nog eens bezocht door Dood - in de gedaante van een afzichtelijke oude vrouw - en Wellust, en door een even sterk monsterpaar, de Sfinx en de Chimaera, maar pas daarna trekt Flaubert de registers van de verbeelding werkelijk open, en wordt Antonius achtereenvolgens belaagd door de Sadhuzag, een groot zwart hert met een stierenkop en een witte gehoorde struik tussen de oren; de Marthichoras, een reusachtige rode leeuw met een mensengezicht en drie rijen tanden; de Katoblepas, een zwarte buffel met een op de grond afhangende varkenskop, die met een magere, lange, slappe nek aan zijn schouders vastzit; de Basilisk, een grote paarse slang met een drielobbige kam en twee tanden, één boven en één beneden; de Griffioen, een leeuw met de snavel van een gier, rode poten en een blauwe hals, en verder door onder meer de Tragelaphus, half hert, half rund; de Myrmecoleo, van voren leeuw, van achter mier en met geslachtsdelen ‘die andersom staan’; ‘de zestig el lange python Aksar, die Mozes schrik aanjoeg; de grote wezel Pastinaca, die met haar geur bomen doodt; de Presteros, die bij aanraking krankzinnigheid veroorzaakt [...]’. Enzovoort. In die laatste bladzijden van *La Tentation de Saint Antoine* stapelt het monsterlijke zich letterlijk op: het regent uit de hemel en stijgt op uit de aarde, alles klimt, struikelt en krioelt over en door elkaar, het wemelt er letterlijk van, en in het gedrang valt plant niet meer van dier te onderscheiden. Maar langzaam verandert het plaatje. Wat zich aan het oog van Antonius voordoet, verliest z'n monsterlijke gedaante en ontpopt zich als de metafoor voor het nooit eindigend proces van gedaanteverandering, van paren en baren en van sterven en geboren worden, kortom: van het leven zelf.

Op dat moment maakt angst bij Antonius plaats voor vreugde. Geluk over het leven doorstroomt hem en hij ziet in de hemel het gelaat van Christus zelf verschijnen.

Aan geen boek werkte Flaubert zo lang als aan *La Tentation de Saint Antoine*. De eerste versie van het stuk stamt uit 1848, maar in 1856 herschrijft Flaubert het in z'n geheel. Delen eruit, waaronder de passage waarin de heilige door de duivel wordt meegevoerd op een vlucht tussen de sterren en planeten, worden gepubliceerd in een tijdschrift. In het proces dat tegen Flaubert wordt aangespannen wegens het 'zedenbedervende' karakter van diens roman *Madame Bovary* spelen ook deze fragmenten een rol. Flaubert laat het manuscript daarop opnieuw lange tijd rusten. Vanaf 1869 werkt hij er opnieuw aan en in 1873 voltooit hij de definitieve versie. Hans van Pinxteren, die in 1997 een nieuwe Nederlandse vertaling van de *Tentation* verzorgde, benadrukt in zijn nawoord dat Flaubert zijn eigen leven als schrijver projecteerde in de persoon van de door hersenschimmen en hallucinaties gekwelde heilige; het woestijnlandschap dat Antonius omgeeft, geldt als een metafoor voor de verlatenheid die de schrijver overvalt wanneer hij schrijft. Tegelijk is die woestijn, zo lijkt het mij tenminste, ook de tegenhanger van het witte, maagdelijke papier waar Mallarmé zo bewonderend naar kon kijken: in dit 'niets' doemen voor het geestesoog van de kluizenaar/schrijver de beelden op die hij in zijn woorden moet zien te vangen, moet temmen en moet voegen in de orde van het door hem gecreëerde verhaal.

Flaubert documenteerde zich uitgebreid voor zijn 'mysteriespel' en verdiepte zich in allerlei door het christendom verworpen of verguisde godsdienstige en filosofische -ismen. Daarnaast liet hij zich naar verluid inspireren door schilderijen van Brueghel. Dat wil overigens niet zeggen dat hij de draconische wezens en monsters die hij in zijn boek laat optreden direct ontleende aan een van de prenten of schilderijen die Breughel aan dit thema wijdde - daarop kan ik in ieder geval geen Sadhuzag, Marthichoras of Katoblepas ontdekken. Brueghel leunde voor de weergave van de monsters die de Egyptische kluizenaar komen kwellen zelf weer op eerdere *Verzoekingen*, zoals die van Jeroen Bosch. De monsters van Bosch zijn, net als die van Brueghel, antropomorfe of biomorfe wezens, half dier, half mens, of half dier, half pot, boot of ketel. Het zijn de hybride, groteske wezens die we niet alleen in de schilderkunst van

deze tijd tegenkomen. Ook een auteur als Rabelais - een van de favoriete auteurs van Flaubert - liet in zijn boeken over de omzwervingen van zijn held Pantagruel allerlei vreemde wezens opdraven, met keukengerij of gereedschap als ledematen of organen.

Brueghel was maar één van de vele beeldend kunstenaars die een *Verzoeking van de heilige Antonius* op zijn naam heeft staan. Hij werd niet alleen voorafgegaan door Bosch, maar ook door schilders en prentkunstenaars als Schongauer (die een fraaie ets aan dit onderwerp wijdde in 1480/90), Matthias Grünewald en Joachim Patinir (van wie een mooie *Verzoeking* met figuren van Quinten Matsys te zien is in het Prado in Madrid). Deze kunstenaars concentreren zich in hun weergave van het thema van de verzoeking vooral op het fantastische en groteske voorkomen van de monsters die de heilige komen bezoeken.

Martin Schongauer, *De verzoeking van de heilige Antonius* Circa 1480/90

Dat de heilige Antonius in de late middeleeuwen veelvuldig wordt afgebeeld komt waarschijnlijk doordat hij behoorde tot de zogenaamde ‘Pestheiligen’, waartoe ook Christoffel, Adriaan en Sebastiaan werden gerekend. Samen met onder meer de heilige Sebastiaan figureert Antonius bijvoorbeeld, vergezeld van een zwijn - een van zijn traditionele ‘attributen’ en de pictorale versie van de St-Antoniusvarkens die in de steden vrij rondliepen en zich voedden met afval - op het beroemde Isenheimeraltaar, dat Matthias Grünewald in het begin van de zestiende eeuw maakte voor de ziekenhuiskapel van het Antoniusklooster in Isenheim in de Elzas. Net als Sebastiaan gold Antonius als een van de heiligen die mens en dier beschermde tegen besmettelijke ziekten, zoals de pest, die in de late middeleeuwen Europa geregeld in zijn greep had. Het verhaal van de heilige die door duivel en consorten werd belaagd kon gelezen worden als een metafoor voor zowel lichamelijke als geestelijke rampen die de mens bedreigden. Datzelfde gold voor het verhaal van de heilige Sebastiaan, die bij (laat)middeleeuwse schilders minstens even populair was als Antonius. Sebastiaan, een officier van de garde van keizer Diocletianus, had zich in het geheim bekeerd tot het christendom. Hij werd op bevel van de keizer met pijlen doorboord, maar overleefde op wonderbaarlijke wijze. De pijl werd vanouds gezien als een symbool van de pest, die als straf vanuit de hemel op de mens werd afgeschoten. Het aanroepen van de heilige Sebastiaan zou de bevolking van Rome in 680 van een dreigende pestepidemie hebben gevrijwaard. De vele afbeeldingen die de kunstgeschiedenis kent van de marteling van de heilige Sebastiaan of van de

verzoekingen van Antonius kunnen dus deels worden geïnterpreteerd in het kader van

het afwenden van dreigend onheil, van pestepidemieën en andere besmettelijke ziekten. Sebastiaan begon overigens een tweede carrière in de vroege Italiaanse renaissance; schilders als Perugino, Mantegna, Botticelli en Pollaiuolo zagen in het gegeven dat deze heilige, als Christus, tijdens zijn marteling slechts gekleed was in een lendendoek, een mooie gelegenheid tot het weergeven van een -'functioneel' - mannelijk naakt.

Jacques Callot, *Het martelaarschap van de heilige Antonius* 1632/33

Of het met de verminderde dreiging van de pest heeft te maken dat Sebastiaan en Antonius in de beeldende kunst van barok, classicisme en romantiek minder populair zijn, of met een streven naar meer 'realisme' in de beeldende kunst, valt moeilijk te zeggen. Feit is dat wanneer deze heiligen wél onderwerp vormen van een schilderij, tekening of prent, het accent is verschoven van het 'buitenwereldse' en afschrikwekkende, wat de duivels en monsters uit de schilderijen van Bosch, Brueghel, Schongauer of Grünewald kenmerkte, naar een meer 'realistisch' aspect van marteling en verzoeking. Een prentkunstenaar als Jacques Callot bijvoorbeeld koos voor zijn weergave van de verzoekingen van Antonius nog wel voor een panoramisch overzicht, compleet met rondvliegende duivels en krioelende monsters, maar zijn versie van de marteling van Sebastiaan ademt al meer de sfeer van een wrede militaire strafexpeditie, zoals er in de tijd dat Callot leefde - de periode van de dertigjarige oorlog - ettelijke waren. Al was de aanleiding voor Callots *Het martelaarschap van de heilige Sebastiaan* (1632/33) wel degelijk de pestepidemie die zijn woonplaats Nancy bedreigde, toch past die prent meer in de serie etsen die Callot in diezelfde tijd vervaardigde en die bekend zijn geraakt onder de titel *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*.

In kunst en literatuur van de zeventiende en achttiende eeuw zijn werkelijke monsters schaars. Pas in de romantiek duikt er hier en daar weer een op, zoals in de schilderijen van de Zwitser Füseli (die in 1790 op een zeer sprekende manier een 'nachtmerrie' in beeld

bracht) of in de tekeningen van de visionaire kunstenaar William Blake. Blijkbaar verliezen monsters in deze tijd geleidelijk hun zeggingskracht als middel tot het uitdrukken van een algemene, diep wortelende angst en groeien ze uit tot expressiemiddel van een persoonlijke, individueel gevoelde obsessie.

Toch wordt, opvallend genoeg, het thema van de heilige Antonius tegen het einde van de negentiende eeuw opnieuw immens populair, niet alleen bij een auteur als Flaubert, maar ook bij qua stijl en achtergrond zeer verschillende schilders als Carolus Duran, Henri Fantin-Latour, Paul Cézanne, Félicien Rops, Odilon Redon, James Ensor, Fernand Khnopff en Lovis Corinth. Ook surrealisten als Leonora Carrington en Salvador Dali wagen zich later nog aan een *Verzoeking van de heilige Antonius*. De *Verzoeking* groeit zelfs uit tot een *classic* in het schaduwtheater van *fin de siècle*-cabarets als dat van Le Chat Noir. Daar toont Henri Rivière zijn *Tentation de Saint Antoine* in 1887. Rivière liet zijn schaduwspel vergezeld gaan van citaten uit de *Tentation* van Flaubert, en van muziek van Wagner, Délibes, Offenbach, fragmenten uit Gounods *Faust* en Schumanns *Träumerei*. Dat Flauberts stuk zo in een populair jasje werd gestoken, zal de auteur niet hebben geërgerd. Naar eigen zeggen had hij zich voor zijn boek namelijk niet alleen laten inspireren door filosofische en religieuze boekwerken en door schilderijen als die van Brueghel, maar ook door een poppentheatervoorstelling met hetzelfde thema, die hij als kind had gezien. Rivière combineerde voor zijn schaduwtheaterversie traditionele met ‘moderne’ motieven. Het stuk omvatte veertig scènes, waarin de duivel de heilige dit keer niet meevoert op een reis langs de planeten en de sterren, zoals in de versie van Flaubert, maar hem confronteert met een curieuze mix van eigentijdse en antieke profane en minder profane verleidingen, waaronder die van het toenmalige Parijs, onder meer gerepresenteerd door de wereld rond de Hallen en de Beurs.

Henri Rivière, *De duivel en de heilige Antonius*. Zinkfiguur voor het schaduwspel *De verzoeking van de heilige Antonius* 1887/90

Dat het verhaal van de Egyptische kluizenaar in de late negentiende eeuw opnieuw populair werd, heeft zeker niet te maken met zijn laatmiddeleeuwse potentie als heilige die in staat is algemeen onheil of rampen af te weren, en veel meer met de mogelijkheid die het bood om op een maatschappelijk acceptabele manier verleidelijk vrouwelijk schoon in beeld te brengen. Daarenboven raakte het aan een van de typische preoccupaties van dat tijdperk: de combinatie van het sinistere en macabere met het schijnbaar schone, met name het vrouwelijk schone. In de beeldende kunst en in de literatuur van

decadente symbolisten als Huysmans, Villiers de l'Isle Adam, Remy de Gourmont en Marcel Schwob is veelvuldig sprake van de lugubere Drie-eenheid van Dood, Duivel en Demonische Vrouw. In de *fin de siècle*-versies van het verhaal van de heilige Antonius komen monsters en duivels er dan ook veel minder aan te pas dan monsterachtige vrouwen à la de Sfinx.

Een van de meest zinnenprikkelende *Verzoekingen* uit deze tijd is die van de Belgische graveur en lithograaf Félicien Rops. Rops verbergt niet dat het hem in zijn werk gaat om de erotische aantrekkingskracht van de vrouw, om de verleiding van het lichaam. Anders dan bekende Salonschilders als Bouguereau of Cabanel, die het vrouwelijk naakt in haar marmerachtige en ongeschonden uiterlijke schoonheid afbeeldden, koppelt Rops het vrouwelijk naakt ondubbelzinnig aan de dood, het verval en de verrotting. In een van zijn etsen toont hij een man die in een duister achterafstraatje de schim van een mooie vrouw volgt. Wat zij voor die man verborgen houdt, is voor ons overduidelijk zichtbaar: achter het masker van de schoonheid gaat een geraamte schuil. De vrouw toont zich hier in haar ware bedreigende gestalte: verleiding leidt onherroepelijk tot de dood. Deze visie op de vrouw als belichaming van het kwaad is ook terug te vinden in Rops' versie van *De verzoeking van de heilige Antonius*. Daar heeft een naakte schone Jezus van zijn kruis verdrongen. Wulps glimlachend toont zij haar lichamelijke aantrekkelijkheden aan de arme heilige, die vertwijfeld naar zijn hoofd grijpt. Achter het kruis imiteert een oude heks de glimlach van de naakte vrouw aan het kruis, waar een varken - het gebruikelijke attribuut' van de heilige, maar hier wellicht ook gebruikt als het symbool van de wellust - aandachtig naar opkijkt. Het lijkt alsof Rops een illustratie heeft geleverd bij een van die passages in het laatste hoofdstuk van Flauberts *Tentation* waar Dood en Wellust samensmelten in één monsterlijke gedaante.

Félicien Rops, *La tentation de Saint Antoine*

Mario Praz zag in *La Tentation de Saint Antoine* ‘overduidelijke bewijzen voor een van Flauberts ‘obsessies’ [nl: sadisme of sadomasochisme - PdN], ‘want de *Tentation*, waarin Flaubert, zoals bekend, zijn eigen ik in de persoon van de heilige legde, is van voor tot achter een sadistische orgie - zij het met alle sublimering waartoe de stof zich leende.’ Antonius geeft zich immers - aldus Praz in *The Romantic Agony*, zijn boek over de literatuur van de (zwarte) romantiek - geregeld over aan wrede visioenen en voorstellingen van moord en doodslag of van naakte schonen die tot bloedens toe gege-

seld worden. Bovendien bewerkt de kluizenaar ook zichzelf geregeld met een zweep. Flauberts ideale vrouw, nog steeds volgens Praz, is ‘natuurlijk een vrouw van lichte zeden’ en zijn fantasie - Praz voert er ettelijke bewijzen voor aan uit brieven van Flaubert zelf - werd van kinds af aan geprikkeld én gekweld door liederlijke dag- en nacht-dromen. En die spiegelen zich uiteraard in de wellustige waanvoorstellingen waaraan Antonius zich overgeeft, terwijl hij zich er tegelijk door gemarteld voelt.

Net als veel negentiende-eeuwse auteurs laat ook Flaubert zich met andere woorden in met het thema van de *femme fatale*, de fatale vrouw - Cleopatra, Helena, Salomé of Herodias - die mannen aantrekt en vervolgens te gronde richt; de *allumeuse*, de vlam die vlinders aantrekt en verbrandt, de vrouwtjesspin of bidsprinkhaan die haar partner na paring doodt of verslindt - een vampier, of slang of duivel die in verleidelijke vrouwelijke vorm de ondergang bewerkstelligt van een hulpeloze en willoos aan haar betovering onderworpen man.

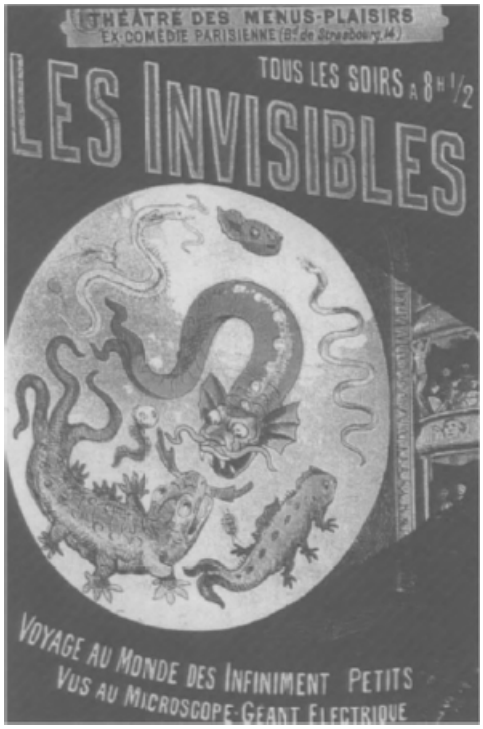
Die thematiek werd deels gevoed door een gevaar dat de maatschappelijke status quo van de late negentiende eeuw leek te bedreigen: de prostitutie, die hand over hand leek toe te nemen en nog slechts moeizaam binnen aanvaardbare perken leek te kunnen worden gehouden. Wanneer Praz spreekt van de ‘vrouw van lichte zeden’ die Flauberts ‘ideale vrouw’ zou zijn, dan heeft hij het naar mij voorkomt ook niet over de voor de negentiende eeuw representeerbare vrouw van lichte zeden - de presentabele kant van de prostitutie, zeg: de courtisane of de *grande cocotte* - maar vooral over de duistere en onoverzichtelijke kant daarvan. Ondanks politionele maatregelen om de zaak in de hand te houden - registratie bij de politie als *fille publique* (in een erkend bordeel) of als *fille en carte* of *fille isolé* (op straat) was slechts een van die middelen - leken steden als Parijs aan het einde van de negentiende eeuw te worden overspoeld door de prostitutie. Zo schatte de schrijver Maxime Du Camp rond 1875 het aantal Parijse prostituees op 120.000. Die (over)schatting van de groei van de prostitutie had ermee te maken dat die duidelijker dan voorheen in het oog begon te lopen. Door de aanleg van grote boulevards hadden veel buurten met bordelen hun besloten karakter verloren. Maar belangrijker was dat het karakter van de prostitutie was veranderd. Van een fysieke noodzaak - voor de arbeider die vanwege gebrek aan werk zonder zijn vrouw naar de stad was gekomen om er te werken - was prostitutie een zaak van *verleiding* geworden, die

gepaard ging met een vraag naar intimiteit en een streven naar geheimhouding - en dus naar minder openbare controle. De toename van de hoeveelheid zogenaamde *filles insoumises*, van de vrouwen die niet waren geregistreerd door de politie, droeg bij aan het algemeen gevoel van onveiligheid; daarnaast werd het in toenemende mate moeilijk een onderscheid te maken tussen de *femme honnète en* 'de ander', zoals in veel spotprenten de vrouw wordt aangeduid die met werk of anderszins in haar eigen levensonderhoud moest voorzien. Deze gevaarlijke 'bevrijding' van de vrouw was een van de voedingsbodems voor de misogynie die zich onder meer uitte in het beeld van de 'femme fatale'. Op verleiding en verzoeking en het gevaar dat dat met zich meebracht - op dat element uit het verhaal van de heilige Antonius was veel meer dan voorheen de nadruk komen te liggen.

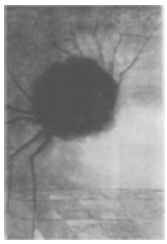
Een van de weinige uitzonderingen op de misogyne visie die de thematiek van het verhaal van de heilige Antonius kleurde, is te vinden bij James Ensor. Ook Ensor koos (in 1887) het verhaal van Antonius als onderwerp voor een schilderij en voor enkele tekeningen. Maar anders dan Rops, Khnopff of Corinth, die het aspect van de seksuele verleiding van Antonius benadrukken, brengt Ensor opnieuw - als bij Callot, die hem tot voorbeeld diende - in een panoramisch overzicht allerlei fantastische demonen en monsters met groteske smoelwerken in beeld. Net als bij Bosch, Brueghel en Schongauer vliegen ze door de lucht, kruipen over de grond en bedreigen de heilige van alle kanten. Maar het werk van Ensor staat, met al die doodshoofden en skeletten, dan ook zeer duidelijk in een 'Vlaamse' traditie.

De tweede uitzondering, en een visie die min of meer diametraal staat op die van Ensor, vormen de illustraties die Odilon Redon maakte bij het boek van Flaubert. Zoals Huysmans in het elders in dit nummer afgedrukte opstel al aangaf, maakte Redon een drietal series van illustraties bij Flauberts *Tentation*. Waar Rops het monsterlijke zocht in het uiterlijk schone, en Ensor, naar voorbeeld van Callot en de laatmiddeleeuwse kunstenaars, in het groteske, daar zocht Redon het in het innerlijk en microscopisch kleine. Want dat is waar Huysmans op doelt, wanneer hij het heeft over de 'vloeibare, fosforhoudende wezens, blaasjes en bacillen,' de 'met haren omkranste lichaampjes,' de 'met trilhaartjes beplante capsules en waterige, behaarde klieren', 'de fauna van draadwormen' en de 'volksstammen van parasieten' die hij in de prenten van Redon ziet verschijnen. Ook voor Redon was de kunst van de middeleeuwen weliswaar een bron

van inspiratie, maar - zoals Huysmans al aangaf - Redon was voor zijn tijd in die zin uniek waar hij artistiek potentieel zag in de resultaten van contemporaine medische ontdekkingen en experimenten. De late negentiende eeuw zag in het tentoonstellen van allerlei anatomische afwijkingen een geschikte vorm van entertainment. Rondreizende ‘anatomische theaters’ als dat van de fameuze doctor Spitzner, met zijn exhibities van menselijke gedrochten, van misvormde foetussen op sterk water en van allerlei andere lichamelijke aberraties, waren even populair als ‘wetenschappelijke theaters’ waar, naast de snel populair geworden cinematografie, tot algemeen vermaak - en zonder rekening te houden met de gevaarlijke straling die dat met zich meebracht - ook de opzienbarende resultaten van de röntgenfotografie werden vertoond. Geïllustreerde tijdschriften - genre *La Nature* en *The Scientific American* - hielden de geïnteresseerde leek op de hoogte van de ontdekkingen in de ruimte, in de diepte van de oceanen, maar ook van de wereld van het *infiniment petit* - het ‘oneindig kleine’ - wat wil zeggen: van de wereld van de bacillen en microben. Daar waar met het blote oog niets was waar te nemen, vielen met behulp van de microscoop de meest vreemdsoortige en huiveringwekkende organismen te ontdekken. De wereld van het oneindig kleine werd voor een groter publiek onthuld in theaterzalen, waar zij met behulp van elektrische reuzenmicroscopen in reusachtige proporties op een scherm werd geprojecteerd. Een croniqueur van het Parijse uitgaansleven, Jules Clarétie, beschreef een dergelijke vertoning van rond 1880 als volgt: ‘onthuld werd het gevecht om het leven in een druppel water [...] van bizarre, verontrustende, woeste [creaturen], half-vegetatief, half-dierlijk’ - een drama ‘dat de wildste scheppingen van auteurs als Honoré de Balzac, J.J. Grandville, Jules Verne of Edgar Allen Poe nog overtrof.’


THÉÂTRE DES MENUS-PLAISIRS
EX-COMÉDIE PARISIENNE (Bd de Strasbourg 14)
TOUS LES SOIRS A 8 H 1/2
LES INVISIBLES
VOYAGE AU MONDE DES INFINIMENT PETITS
VUS AU MICROSCOPE GÉANT ELECTRIQUE

Affiche voor *Voyage au monde des infiniment petits*, een voorstelling met een reuzenmicroscoop in het Théâtre des Menus-Plaisirs, Parijs, 1883



Odilon Redon, *De glimlachende spin* 1881

Het uitzonderlijke van Redon ligt daarin dat hij in die wereld van ‘het oneindig kleine’ een nieuwe bron van inspiratie voor de beel-

dende kunst heeft ontdekt. Huysmans heeft gelijk als hij in zijn opstel opmerkt dat monsters - in de kunst, in de literatuur van zijn tijd - feitelijk niet meer bestaan, niet meer voorkomen; dat kunstenaars hun toevlucht niet meer nemen tot het monsterlijke omdat dat niet meer kan doen wat het vroeger deed - vorm geven aan boosaardige goden of dreigende ziekten, zodat de beschouwer schrik kon worden aangejaagd of op z'n minst tot bezinning kon worden gebracht over zijn handel en wandel. Redon lijkt met zijn duistere tekeningen - de zogenaamde *noirs* - aan te willen geven dat het waarlijk monsterlijke niet te vinden is in de buiten-, in de boven- of onderwereld, maar in de binnenwereld; die namelijk van het menselijk organisme zelf, met z'n microben en bacillen. Redon draaide in zekere zin de verhoudingen om: in plaats van het menselijke een bestiaal uiterlijk geven - zoals bij de duivels en gedrochten van Bosch en Brueghel het geval is - gaf hij het beestachtige een menselijk voorkomen, zoals te zien is in zijn *Glimlachende spin*.

'De dag breekt eindelijk aan, en alsof het gordijn voor een tabernakel opgetrokken wordt, winden gouden wolken zich samen tot brede voluten en geven de hemel vrij. In het midden, in de zonneschijf zelf, straalt het gelaat van Christus.' Illustratie uit 1888 van Odilon Redon bij Flauberts *De verzoeking van de heilige Antonius* [vertaling Hans van Pinxteren]

In de fantastische wereld van Redon verschijnt het hoofd van Christus nog, zoals in het verhaal van Flaubert, als een verlokkend beeld aan de hemel - als de zon die doorbreekt en de samengepakte donkere wolken doet verdwijnen. In de wereld van Redon misstaat zo'n zwevend heilig hoofd niet, zoals ook het monsterlijke er niet in misstaat. Maar in de wereld die daarna kwam worden monsters net zo schaars als heiligen.

Redon kon, net als die andere negentiende-eeuwers, uiteraard niet vermoeden dat het waarlijk monsterlijke zich in de twintigste eeuw niet meer zou vertonen in een monsterlijke gedaante, laat staan dat het zich zou verraden door een uiterlijk afschrikwekkende vorm, zoals de middeleeuwse duivel in mensengedaante zich altijd verried vanwege een minder goed verholen lichamelijk gebrek. In de twintigste eeuw openbaarde de ware verschrikking, en de ultieme vorm van het monsterlijke, zich in al zijn facetten immers vooral in het uiterlijk volstrekt óngewone en uniforme.

Pieter de Nijs (1953) is Neerlandicus en kunsthistoricus en eindredacteur van BZZLLETIN.

Arie Storm
Landing van monster in tuin

> *'Gij doorstak het oermonster, versloeg het, uw toeslaan verstrooide de vijand.'*
> Psalm 89: 10-11
>
> *'The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel.'*
> William Gibson, *Neuromancer*
>
> *'Because the sky is blue it makes me cry.'*
> The Beatles, 'Because'

Met kinderogen zien we het gezin als een exclusiviteit: op zichzelf staand en onafhankelijk. Wanneer wij ons verlost hebben van de ketenen van dit vroege gezinsleven zijn we in staat het te ontmaskeren als wat het werkelijk is geweest: een samenzwering van onsterfelijkheid, een stilstaande vijver, een in diepste wezen verregaande vorm van achterlijkheid, een eiland, een gevangenis.

Helemaal diep binnen in de concentrische ringen van de gevangenschap die een gezin altijd al is, in de binnenste ring - de kern -bevond zich het gezin waarin mijn vriendin is opgegroeid, een gezin bestaande uit drie personen: mijn vriendin, de broer van mijn vriendin en de moeder van mijn vriendin - haar vader was al in een vrij vroeg stadium vertrokken met een jongere vrouw. Mijn vriendin was in zekere gezin gedeserteerd als eilandbewoner, ze was bezig het ene gezin te verruilen voor het andere, maar haar moeder en haar broer waren als eilandbewoners nog volledig op elkaar aangewezen. Het is geloof ik niet overdreven om te stellen dat de moeder van mijn vriendin en haar zoon eigenlijk geen gezin meer vormden, nee, het ging verder, ze hadden een relatie, ze vormden een paar, een bizar paar, ze waren een stel, man en vrouw, waarbij aangetekend moet worden dat de broer van mijn vriendin zeker niet de broek aan had, hij had bij zijn moeder niets te vertellen, dat wilde hij ook niet, of hij wilde dat niet meer, zijn *identiteit* was uitgehold, hij had nooit een eigen identiteit kunnen opbouwen, hij was dertig jaar oud maar eigenlijk was hij in leeftijd stil blijven staan op de dag dat zijn vader het gezin had verlaten, de broer van mijn vriendin was toen negen jaar oud geweest, nog niet eens tien; hij had wel enkele hobby's maar dat waren kinderlijke hobby's (popmuziek).

In de zomer droeg de broer van mijn vriendin een stevige gebreide sjaal, al was het dertig graden of meer. Zijn moeder zag daar op toe -hij zou anders eens kou kunnen vatten. Lichamelijke inspanning was voor hem uit den boze, zijn moeder hield hem voor dat hij zwak was; had hij een keer een stoel verplaatst dan moest hij een week lang op de bank liggen, zijn spieren moesten weer tot rust komen.

De relatie tussen moeder en zoon werd verder getypeerd door een volstrekt ontbreken van privacy. De broer van mijn vriendin sliep weliswaar op zijn eigen kamer, maar zijn deur moest open blijven staan. Logeerde hij bij ons nadat wij weer eens naar Paradiso waren geweest (popmuziek - vrijwel zijn enige uitstapjes), dan moest hij na afloop van het concert zijn moeder bellen. Inmiddels was dit geen verplichting meer, hij belde zelf, hij wilde zelf bellen, hij meende dat deze drang spontaan in hem op kwam, zoals een gevangene van een concentratiekamp volkomen afgestompt méér werk verzet dan de kampbewakers hem hebben opgedragen.

Voorts: seksuele losbandigheid, aan de oppervlakte onzichtbaar. De broer van mijn vriendin en zijn moeder keken elke avond samen televisie (van zes uur tot twaalf uur), leeghoofdige films, gewoon wat er op de gemiddelde zender wordt aangeboden, maar waagde een actrice het om, hoe vluchtig ook, een borst te ontbloten, dan werd er van kanaal gewisseld, meteen, door de broer van mijn vriendin zelf, hij hanteerde de afstandsbediening (‘Hij is zo handig met apparaten,’ zei de moeder van mijn vriendin trots). Seksuele losbandigheid die geuit werd door een volledige afwezigheid van seks, de broer van mijn vriendin was dertig jaar oud, het moest daar in de bovenkamer van die jongen een broeierige boel zijn.

De tijd was in dat gezin stil blijven staan toen de vader (naar wie werd verwezen als ‘pa’) het huis had verlaten, het eerste dat de bezoekers van de moeder van mijn vriendin te zien kreeg, het eerste dat ík te zien kreeg toen ik voor het eerst met mijn vriendin haar moederlijke woning bezocht (ik was de eerste en enige buitenstaander die er over de vloer kwam), waren de tekeningen die haar broer als kind had gemaakt, mooie tekeningen, ja het waren mooie tekeningen.

‘Hij is erg voorlijk voor zijn leeftijd’ (zei zijn moeder).

Ik: ‘Tekent hij nog?’

Die moeder: ‘Nee hè, je tekent niet meer, hè?’

De broer zweeg, hij liet zijn hoofd rusten op het tafelblad (een tafel die er al meer dan dertig jaar stond, nog uit de tijd van pa, ik hoorde later van mijn vriendin dat het interieur, de inrichting van het huis,

een flat, sinds het vertrek van haar vader niet was veranderd), zijn armen, de armen van de broer van mijn vriendin, lange armen, gebruikte hij als hoofdkussen (zijn zus, mijn vriendin, zei: ‘Ssst, hij denkt na’).

Alle gesprekken op die eerste avond dat ik daar was gingen over de grote afwezige, die vader, ‘pa’, zijn handelingen, wat hij had gezegd en waar hij nu zou zijn, alsof hij elk moment de kamer in kon stappen, pas later begreep ik dat de moeder van mijn vriendin en de vader van mijn vriendin al vele jaren officieel gescheiden waren, dat die vader een nieuwe vrouw had, een nieuw kind, een zoontje, het halfbroertje van mijn vriendin, dat die vader kortom een nieuw gezin had, een nieuw leven, en dat hij hier nooit meer zou terugkeren.

Het verleden is verdwenen, bijna iedereen schaamt zich over zijn jeugd, of zou zich erover moeten schamen, kauwen en herkauwen, het leidt tot niks, de jeugd dient verbannen te worden naar het gebied van de kwade dromen, of van de romans, van datgene wat niet heeft bestaan, onze jeugd houden we normaal gesproken geheim voor hen die ons niet jong hebben gekend, zo zou het moeten zijn, maar zo was het niet hier, niet in dit gezin, de broer van mijn vriendin leefde in het heden nog in het tijdperk van zijn jeugd, zoals zijn moeder nog leefde in de tijd dat ze een jonge vrouw was, een jonge vrouw met twee kleine kinderen, ze ging nergens anders heen, ze zat opgesloten in die periode van haar leven, ze kon zich niet verplaatsen naar een andere periode, na de ontbinding van haar huwelijk kwam er niets nieuws, ze had nooit gedachten gehad over de toekomst, haar toekomst zat opgeborgen in het verleden, haar realiteit was die van een woestijn, een eiland, niets veranderde, het zou allemaal net zo goed onder de grond kunnen gebeuren, of in een aquarium, ze werd gescheiden van de wereld door een dikke laag glas, ook letterlijk, ze droeg namelijk een bril, een bril met dikke glazen, ze sprak over haar verleden in de tegenwoordige tijd, alsof er niets was veranderd, en voor haar was dat in zekere zin ook zo, totdat ík kwam en dit gezin verstoorde, overhoop haalde...

Het kon niet anders: die moeder haatte mij.

Ik weet nog hoe ik na dat eerste bezoek dit gezin verliet, mijn vriendin bleef achter bij haar moeder en haar broer. Ik weet nog hoe ik over de galerij liep - ze woonden in een flatgebouw, derde verdieping - en hoe ik me omdraaide om naar mijn vriendin te zwaaien, maar ze zwaaide niet terug. Ik zag nog juist hoe haar moeder mijn vriendin

naar binnen duwde, terug het huis in, haar moeder hield blijkbaar niet van overdreven sentiment, wat vreemd was want ze had de scène toch moeten herkennen, er komen op een gemiddelde televisieavond heel wat romantische drama's voorbij, maar daar trok ze zich niets van aan, die moeder. Mijn vriendin werd naar binnen geduwd, ik leunde over de balustrade en keek naar beneden, het was al donker, beneden was een spaarzaam verlicht parkeerterrein dat omzoomd werd door bomen, op de glanzende autodaken weerspiegelde zich de hemellichamen - sterren, de maan. Ik keek nog maar eens in de richting van de deur waarachter mijn vriendin was verdwenen en ik vroeg me af of ze nog lang mijn vriendin zou blijven, ik vond dit een tragische gedachte, ze was toen nog niet zo lang mijn vriendin, we kenden elkaar maar kort. Ik keek weer naar het parkeerterrein en toen naar de hemel, de maan hield zich niet verborgen achter wolken, er waren geen wolken, en ik fluisterde zachtjes: ‘Maan, maan, blijf nou, ga nou niet weg...’ - ik overwoog zelfs even mijn handen uit te strekken, maar toen zag ik een lichtje dat zich in een razend tempo hoog boven mij voortbewoog, en toen nog een en nog een, een snoer van lichtjes, ze verdwenen echter ook weer even snel als ze waren verschenen, de maan bleef waar zij was, tussen de stilstaande sterren. Ik maakte mij los van de balustrade, liep over de galerij naar de hal van het flatgebouw en drukte op het knopje van de lift. Terwijl ik op de lift stond te wachten, draaide ik mij om. Door de ramen in de hal kon ik de hemel zien, donker als altijd, slechts verlicht door de maan. Zich snel voortbewegende lichtjes aan de hemel - ik vergat ze even snel als ze toen verschenen en verdwenen. Buiten op het parkeerterrein dat ik moest oversteken om bij de bushalte te komen keek ik nogmaals omhoog, niet naar de hemel maar naar de ramen van het flatgebouw, sommige verlicht, andere niet, en ik zag ook een raam op de derde verdieping waarachter zich een in het duister gehulde kamer bevond die slechts werd verlicht door het constant in kracht veranderende, blauwige licht van een televisietoestel. Pas nu, nu ik terugdenk aan hoe ik mijn vriendin achterliet bij haar moeder en haar broer herinner ik mij die zich snel voortbewegende lichtjes weer. En die donkere kamer met dat televisietoestel.

‘Het onderzoek van de detective die Cage speelt, voert hem tot ver in de onderwereld van de pornografie. In het hart van die duisternis vindt hij de man met het masker, die naar de naam Machine luistert.

Deze man is een monster, de incarnatie van de zuivere slechtheid, iemand die moordt en martelt enkel en alleen omdat hij er plezier aan beleeft. Cage, die het zich allemaal persoonlijk aantrekt en de rest van de snuff-moviebende al hardhandig uit de weg heeft geruimd, wint het nipt van de verschrikkelijke Machine. Tijdens hun laatste gevecht rukt Cage het monster zijn masker af. Wat blijkt: er zit een sul onder. Een onooglijke kantoorklerk met varkensoogjes en een verkeerde stalen bril, die hoewel hij minstens veertig is, nog altijd bij zijn godvrezende moeder thuis woont. Machine ziet de verbazing op het gezicht van de detective en barst in hoongelach uit.'

- Bas Heijne, 'Mensenwerk' (in: *De wijde wereld*, Prometheus 2000)

In de roman *De informatie* van Martin Amis brengt hoofdpersoon Richard Tull op een gegeven moment op verzoek van zijn vrouw een defecte stofzuiger ter reparatie naar de elektricien. Ze gebruikt de woorden 'snel even'. 'Kun jij snel even de stofzuiger naar de elektricien brengen?' Amis: 'Maar Richards snelle tijden lagen voorgoed achter hem. Hij deed de deur van de droogkast open. Daar lag de stofzuiger, opgerold als een vreemd huisdier, toebehorend aan de boiler-robot. Hij staarde er ongeveer een minuut naar. Toen gingen zijn ogen langzaam dicht.' Ploeterend met de stofzuiger op zijn nek houdt Richard zichzelf voor, ja, raakt hij er zelfs van overtuigd 'dat ook Samuel Beckett op een of ander kwetsbaar moment in zijn leven gedwongen was geweest een stofzuiger weg te brengen. Céline ook, Kafka misschien ook - als er toen al stofzuigers waren.'

Ik hoefde geen stofzuiger weg te brengen, maar ik stond nu wel op een voetbalveld. Doet Amis aan sport? vroeg ik mij af (ja, *snooker*, meende ik). Heeft Samuel Beckett op een of ander kwetsbaar moment in zijn leven op een voetbalveld gestaan? Céline? Kafka?

Ze konden wel een rappe midvoor gebruiken, had de kunstenaar met de pet in de kroeg tegen mij gezegd, woorden die hij later door de telefoon nog eens had herhaald. Een rappe midvoor... Mijn snelle tijden lagen voorgoed achter mij. Inderdaad bestond ons team zoals beloofd uit veteranen, oude mannen, maar wat voor oude mannen... Ik had nog nooit zo'n gezelschap goed gesoigneerde oude mannen bij elkaar gezien. En daar kwam bij: die oude mannen bevonden zich alleen in míjn team, de tegenstanders waren stuk voor stuk stevige jonge knapen, hardlopers, baltovenaars, doodschoppers.

Onze aanpak was eenvoudig: mijn team trok zich op één speler na

geheel terug voor het eigen doel, probeerde daar de tegenstanders de bal afhandig te maken en gaf dan de bal een flinke trap naar voren onder het uitroepen van de kreet: ‘Lopen!’ Die aanmoediging was gericht tot die ene speler van ons die ergens bij de middenlijn liep te wachten op een uitbraakmogelijkheid. De bal vloog over het hoofd van die speler heen, die geacht werd er vervolgens achteraan te rennen om met het projectiel aan de voet rechtstreeks op het vijandelijk doel af te stormen, en daar te scoren. Een doorzichtige tactiek die viel of stond met de rapheid en behendigheid van de eenzame midvoor in kwestie.

Die eenzame speler was ik, onze tactiek viel of stond met de rapheid en behendigheid van mij. Na tien minuten had ik er al twee sprintduels op zitten met de laatste man van de tegenstander (een grote, krachtige vent) en begon de kramp zich in mijn kuiten te openbaren. Ter bemoediging stak de kunstenaar met de pet, die voor de gelegenheid zijn pet had afgezet, een duim in de lucht. Aan de zijlijn, zittend in het gras, keek mijn zwangere vriendin toe. Over de derde bal die mijn kant op was gekomen struikelde ik, zonder dat mijn tegenstander zich met mij had bemoeid - was ik op mijn benen blijven staan, dan had ik vrij baan naar het doel gehad. Vanaf het moment van die onhandige valpartij van mij werd ik niet meer gedekt, ik bevond mij helemaal alleen midden op een enorm voetbalveld, het spel speelde zich elders af. Tot aan de rust bestudeerde ik de punten van mijn nieuwe voetbalschoenen, ik wachtte angstig af of het spel zich in mijn richting zou begeven, dat gebeurde gelukkig niet meer, we werden ernstig in de verdediging gedrongen zonder dat de tegenstanders erin slaagden te scoren, soms keek ik naar mijn vriendin aan de zijlijn, zij glimlachte dan lief - en in de rust liet ik me wisselen.

‘Een beetje een anticlimax,’ zei ik tegen mijn vriendin toen we op de fiets naar huis reden.

‘Wat dacht je ervan om weer echt te gaan dammen,’ zei ze. ‘Je zegt wel tegen iedereen dat dammen je hobby is en dat je zelfs damvrienden hebt, maar ben je nu al eens op een club wezen kijken? Ik geloof van niet, hè?’

‘Misschien ga ik wel biljarten,’ zei ik.

‘Of pingpong,’ zei mijn vriendin.

‘Nog meer sciencefictionfilms kijken,’ zei ik.

Mijn vriendin en ik.

We zwegen.

Boven ons hing een bewolkte, maanloze lucht die werd voortgejaagd

door de wind in een tumult van donkere wolken die geluidloos naar andere uitspansels ijlden.

Ik kon op een nacht niet slapen, daarom ging ik uit bed, deed mijn ochtendjas aan, stapte in mijn pantoffels en liep de tuin in om een sigaret te roken. Ik ging op een stoel achterin onze tuin zitten, het was pikkedonker, maar niet koud. Ik keek naar ons huis en naar de huizen van onze buren, binnen afzienbare tijd werd ik vader, ik hield van mijn vriendin, binnenkort zouden we volkomen in het geheim trouwen, eerst zou mijn vriendin nog zelf getuige zijn bij het huwelijk van onze buren, niet bij het huwelijk van de computergestuurde tarotkaartenlegger, voorzover ik wist had die geen trouwplannen, of nog niet, of hij trouwplannen had was kortom nog gehuld in de nevelen van de toekomst, niet voor mijn buurman natuurlijk, die had met behulp van zijn tarotkaarten allang zijn toekomst doorschouwd, nee, ze zou getuige zijn bij het huwelijk van de andere buren, jonge mensen nog. Mijn vriendin was ook nog niet oud en ikzelf evenmin, al was ik al wel te oud om nog in alle redelijkheid een succesvolle voetbal- of damcarrière na te streven. Ik zat in de tuin en ik keek naar al die huizen, nergens scheen licht, ik hoopte dat er ergens wat zou gaan gebeuren, misschien dwaalde er op ditzelfde moment in deze binnentuinen een inbreker rond, wachtend op zijn kans om ergens toe te slaan, hij hield zich nog even verborgen omdat hij mij had opgemerkt. Ik nam niet aan dat hij mij voor een collega zou houden, daarvoor maakte ik een al te koelbloedige indruk: een inbreker die zittend op een stoel en trekkend aan zijn sigaret rustig de boel zat te observeren alvorens toe te slaan. Nee, ik was geen crimineel, ik zat gewoon midden in de nacht in mijn eigen tuin op een stoel een sigaretje te roken. Ik kende geen enkele vrees.

Tussen gezond verstand en waanzin, het verleden en de toekomst, komt een onvoorstelbaar avontuur. Bruce Willis, Brad Pitt en Madeleine Stowe schitteren in dit briljante SF-meesterwerk van Terry Gilliam, de regisseur van onder andere *The Fisher King*. Cole (Bruce Willis) vindt zichzelf in een psychiatrische inrichting en zegt een tijdreiziger uit het jaar 2035 te zijn. Zijn missie: de planeet te redden van een dodelijk virus dat de toekomstige wereldpopulatie

uit zal roeien. Een mooie psychiater (Madeleine Stowe) denkt in eerste instantie dat hij aan waandenkbeelden lijdt, maar al snel vergezelt ze hem in een avontuur dat hen tot de uiterste grenzen van het menselijk bevattingsvermogen brengt. Tijdens hun pogingen om het mysterie van 'Het Leger van de Twaalf Apen' te ontrafelen, komen ze in aanraking met de gestoorde Brad Pitt en zijn vader (Christopher Plummer), die een vernieuwend wetenschapper is op het gebied van virussen. Het duurt niet lang of Cole begint aan zichzelf te twijfelen in een chaotische wereld die veel vragen opwerpt, maar weinig antwoorden biedt.

De Nexus, een plaats waar tijd geen rol speelt en geluk en vreugde bijna tastbaar zijn, is de inzet van *Star Trek Generations*. Als blijkt dat Dr. Soran, een gevaarlijke geleerde, een desastreus plan wil uitvoeren waarbij zowel de Enterprise als miljoenen levens zullen worden vernietigd, besluit Picard (Patrick Stewart) naar de Nexus te gaan. In dit tijdloze vacuüm ontmoet hij de legendarische Captain James T. Kirk (William Shatner), die sinds zijn verdwijning niet verouderd is. Samen binden ze de strijd aan voor het behoud van de Enterprise en planeet Veridian 4.

Na een mislukte expeditie in het Amazonewoud, keert de arme insectenkenner William Adamson terug naar Engeland waar hij uitgenodigd wordt op een riant landgoed. Bij de eerste ontmoeting met de oudste dochter Eugenia Alabaster, raakt William gefascineerd door haar schoonheid. Tot zijn grote verbazing aanvaardt ze zijn huwelijksaanzoek en geeft blijk van een ongeremde seksuele passie. William komt tot de schokkende ontdekking dat er onder het laagje vernis van de Alabasters een pervers geheim schuilgaat.

Ver weg in tijd en ruimte is een Starship met zeven astronauten, vijf mannen en twee vrouwen, onderweg naar de aarde voor een welverdiend verlof. Zij vangen een noodsignaal op en schieten te hulp. Maar dan raken zij in de macht van een onvoorstelbaar wreed en ongrijpbaar ruimtewezen. Ondanks verwoede tegenstand worden zij één voor één vernietigd door de ongrijpbare griezel. Een SF-film die u in een wurgende greep houdt vanaf de eerste tot de laatste confrontatie met de enige(?) overlevende!

Eind achttiende eeuw. Victor Frankenstein raakt geobsedeerd door de theorie van professor Waldman: de mogelijkheid om zelf een

mens te creëren! Frankenstein is vastbesloten om deze uit te werken. Zijn missie lijkt geslaagd als hij op een nacht zijn surrogaatmens tot leven heeft gewekt. Al snel realiseert Frankenstein zich de verschrikking die hij teweeg heeft gebracht. Hij wordt achtervolgd door zijn eigen creatie...

Alarm! De aarde wordt aangevallen door vliegende schotels van Mars. De hele wereld houdt de adem in. Aanvankelijk lijkt de Marsiaanse missie vredelievend. Helaas blijkt snel het tegendeel: de marsmannetjes schieten op alles wat los en vast zit. In het Witte Huis breekt paniek uit. Regisseur Tim Burton maakte van *Mars Attacks!* een weergaloos en spannend avontuur, waar ook om te lachen valt. Voeg daarbij een all-star cast met onder anderen Jack Nicholson, Glenn Close, Pierce - 007 - Brosnan, Michael J. Fox, Danny deVito en Tom Jones en het is duidelijk dat het hier gaat om een megaspektakel van onaardse allure.

Ergens diep verborgen in de Californische woestijn doet Zane Ziminiski (Charlie Sheen) zijn werk en tast hij met een scanner alle soorten golven af op zoek naar bewijs van buitenaards leven. Dan vangt hij een bericht op. Zane gaat op zoek naar de herkomst van dit bericht en ontdekt dat een afgelegen station in Yucatan inmiddels communiceert met de bron van het bericht. Iemand probeert alle gegevens die Zane inmiddels verzameld heeft te vernietigen. Als Zane in de jungle van Yucatan komt, doet hij een ijzingwekkende ontdekking... In deze boeiende en adembenemende SF-thriller moet Zane de moed vinden om een buitenaards complot tegen de mens te ontmaskeren.

Ze noemen zichzelf de Borg, een half organisch, half mechanisch collectief met maar één doel: alle rassen te veroveren en te assimileren. Geleid door hun verleidelijke en sadistische koningin (Alice Krige) zijn de Borg op weg naar de Aarde met een duivels plan om de geschiedenis te veranderen. Picards laatste ontmoeting met de Borg werd hem bijna fataal. Nu wil hij wraak. Maar hoe ver zal hij gaan om het te krijgen?

Drie buurstellen van ons kregen een baby juist in de weken voorafgaand aan de dag dat wijzelf onze dochter, want dat zou het blijken

te zijn, zouden mogen begroeten. De eerste buurman trok er in de dagen na de geboorte van zijn kind uren op uit op zijn er vervaarlijk uitziende motor - onverantwoord scheurend over de snelweg daagde hij de dood uit, zo stelde ik mij voor. De tweede buurman, niet meer de jongste, een man van een jaar of vijftig, fietste zich dagelijks op een racefiets in het zweet - een hartaanval achtte ik, gezien zijn leeftijd, niet onwaarschijnlijk. Ik zag hem regelmatig druipend van het transpiratievocht de hoek om komend verwoed onze straat in peddelen, bijna tot kotsen toe vermoeid. Op diezelfde hoek zat steevast de derde prille vader, op het terras van ons buurtcafé sloeg hij pilsje na pilsje naar binnen. ‘Ik houd vanaf deze positie in de gaten of de schoonfamilie eindelijk eens genegen is op te rotten,’ riep hij me een keer met een dikke tong van het drinken na (ik was op weg naar de Albert Heijn). Hij had het over zijn schoonfamilie alsof hij het over de *invasion of the body snatchers* had.

Ik stond weer eens op een nacht in mijn tuin, met de rug naar ons huis, en staarde naar het dode oog dat de lucht is als er geen wolken zijn en ik fluisterde de naam van God. Er was geen maan te zien en ook de sterren, anders nooit weg te branden, waren afwezig - duisternis alom. Toen voelde ik een hand op mijn schouder.

Arte Storm (1963) is schrijver en redacteur van BZZLLETIN. *Hij publiceerde de romans* Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1997). In april 2001 verschijnt zijn nieuwe roman* De ongeborene, *een psychologische sf-roman, waaruit we hier enige wekfragmenten voorpubliceren*.

Rein Bloem

Enige draken

De voorgevel van San Michele in Pavia, de koningskerk in de twaalfde eeuw, is een ruïne. De Longobarden die met man en macht een ongeëvenaard werkstuk hadden afgeleverd, vol horizontale paarden en fabeldieren, erfenis van hun volk aan de Oostzee, zouden zich in hun graf omdraaien als ze zagen dat van hun lef, kracht en originaliteit bijna niets meer over is. De zandsteen, waar de voorstellingen van gemaakt zijn, kreeg te maken met muffa, de gevreesde schimmel. In plaats van daar mettertijd wat aan te doen, lieten de bestuurders van de stad de natuur het werk doen, eeuw naar eeuw, tot men in de twintigste jaargang op restauratie uit was, zonder resultaat. De gevel stond jaren achtereen in de steigers, maar het hielp niet.

In de moderne tijd werd besloten de laserstraal daarop los te laten. Professor Stabile (mooie naam in dit verband) protesteerde wat hij kon. Hij was juist voorzichtig te werk gedaan, had replica's laten maken, gebaseerd op oude prenten en schetsen, om de pracht van de gevel te redden. Dat project werd niet op prijs gesteld, het moest sneller vanwege de reclame, lelijkheid werd troef.

San Michele, Pavia [foto Johanna Speltie]

Ik overdrijf, want met enige inspanning en verbeelding zie je de contouren van de dieren en ontdek je hier en daar een glimp van schoonheid. Bovendien is er één beeld onaangetast gebleven van meet af aan: Michael is namelijk niet van zandsteen, maar van marmer. Hij staat in het midden van de gevel, majesteitelijk recht met de draak onder de voet!

Hij is in de iconografie de afgezant van God en Christus, bestrijdt het kwaad (de duivel en de draak). Vooral in de Apocalyps, de openbaring of onthulling, het visioen van Johannes op het eiland Patmos, speelt hij de hoofdrol en wint. Soms heeft hij een leger om zich heen, zoals je kunt zien in het Museum van de Tapisserie van de Apocalypse in Angers, Frankrijk (veertiende eeuw). Johannes droomt terzijde en ziet dat het goed gaat.

Nog sterker imponerend is de prent van de *Très Riches Heures* in het Museum Condé in Chantilly (besteld door Jean de Hertog van Berry, eveneens in die tijd).

Mont Sint-Michel, de rots in de branding, beurtelings droogliggend en ondergelopen. Het bouwsel wordt natuurgetrouw weergegeven en daarboven geeft de stralende Michaël een gouden draak de doodsteek.

Het kan ook kleiner: in Sant' Appiano, op een dekbalk boven een ingang naar de kerk, staat in het midden weer Michiel, die verklaart dat in de twaalfde eeuw de toren is ingestort, maar er is nog hoop. Een minuscuul draakje kronkelt onder zijn voet.

Op de toren in Sant' Antimo prijkt een reliëf: links boven een leeuw, links onder een koe, rechts boven een mens, rechts onder een adelaar, een kopje kleiner: het zijn de vier evangelisten, Marcus, Lucas, Mattheus en Johannes, altijd aanwezig bij het eind ter tijden. In hun midden hoort Jezus te zijn, maar hier zit voor de verandering Maria op de troon met een langgerekt kind.

Kortom, een samenval tussen begin en eind. Leeuw en koe lopen bij wijze van spreken op het groene gras, mens en adelaar staan naast moeder en kind rechtop: twee perspectieven in één. Maar dit ingewikkeld spel is nog niet uit: tussen mens en adelaar, (Mattheus en Johannes dus), is er een piepkleine ruimte voor nog twee andere hoofdpersonen: Michael als lilliputter met een iel zwaardje en een verfrommeld draakje op zijn rugje: de held en de duivel, dat is hun rol. Kijk maar naar hun bouwplaat.

Het allerkleinste draakje dat ik ken, is in de handen van een vrouw: Eva in Reims. Ze is zo mager als maar kan. Vel over been. Een spierinkje om op te eten. Misschien vol berouw, maar beiden leven ze tenminste nog.

Bestaat er voor draken ook elders een langdurige leven?

In San Quirico aan de Via Francigena, de weg voor pelgrims naar Rome (vroeger de Romeinse heerweg, de via Cassia) ligt Willem van Oranje begraven, maar dat zal niet de reden zijn dat wij ter plekke in beweging komen: als je de poort van het stadje door bent, zie je op de timpaan in de verte een hoogwaardig heer, het doet er niet toe wie; zes stappen verder lijkt er op de architraaf (dekbalk) onder die halve maan (*lunette*) iets aan de hand te zijn: geharrewar over de breedte; je blik op de balk (*latei*) schuift naar links en de eenzame machthebber boven laat je voor wie het is; weer een stap verder zie je, dat er twee schepsels in de weer zijn, twee horizontale draken met een krullende staart; is het een wedkamp of een vredelievend spel, ze snuffelen zelfs aan elkaars snoet; al lopend ontwaar je naar rechts schub voor schub en nog iets meer: twee jonkies groeien op de rechter rug; nieuw leven is geboren.

Een lach kan je niet bedwingen en tenslotte loer je omhoog naar de eenling in het timpaan, wie weet heeft hij het spel toch op de wagen gezet.

San Quirico [foto Johanna Speltie]

Nogmaals:

De pelgrim blijft in de stadspoort staan:
San Quirico d'Orcia aan de Via Cassia,
later bekend als wonderweg Francigena.

Een smalle straat leidt naar een halve maan,
te zien van verre in het westelijk portaal,
de ingang van zo'n middeleeuwse collegiata
(een kapittelkerk zeggen wij in onze taal).

In die lunette staart ons een bisschop aan,
versteend zittend, eenzaam en waardig ingeraamd...
het wordt tijd om stapvoets op hem af te gaan.

Halverwege blijkt hij toch niet alleen te zijn:
onder hem de architraaf vol leven in de brouwerij,
als ik mij niet vergis van origine lombardijns.

Een paar enge fabeldieren met elkaar in strijd,
spreekwoordelijke monsters met geschubde lijven,
vertoont daar een nooit gedachte sierlijkheid,
krulstaarten voor het oog een waar festijn.

We staan ervoor, de neus heel dicht op de latei:
één draak versierd met rozen, één met twee kleintjes,
hier ontmoeten we een maker met gevoel voor gein.

De bisschop in zijn lijst heeft alleen de heerschappij,
het dansfeest van harpijen gaat hem misschien voorbij.

Het goed en het kwaad is onuitputtelijk. Michaël en zijn alter ego's vóór hem, (Siegfried bijvoorbeeld), hebben geen tijd genoeg om het tweetal in de weeg- en waagschaal te gooien.

Zijn nakomeling Joris voegt een derde rol toe en zorgt voor publiek: een jonge vrouw kijkt op min of meer veilige afstand toe, tot het pleit beslecht is.

In Venetië is een klein zaaltje: Scuola di Sant Giorgio degli Schiavoni, we moeten er heen. Nergens anders heeft een monsterlijke draak zo

huis gehouden als daar, in de visie van Vittore Carpaccio (begin zestiende eeuw). De inwoners van de stad durven nauwelijks naar buiten te komen, er zijn zoveel doden, één voor één, gruwelijk verminkt en dat is met smaak te zien. Joris dendert te paard door het slachtveld vol schedels, resten en enge torren. Met een lange speer treft de held de gevederde draak in zijn muil. De prinses, achter de staart van het ros, heeft haar handen gevouwen en wil niets missen.

Paolo Uccello, een eeuw eerder, gaat verder: het drietal daar is alleen, geen mens te zien; het landschap, met bergen op de achtergrond, is onwerkelijk; het is een toneel, de planken vloer laat wat namaak gras zien, het achterdoek is beschilderd met een zware wolkenpartij, een maantje, een weg die ergens naar toegaat, we weten niet waarheen. Links een reusachtige grot, het onderkomen van een vervaarlijke draak, met mooie, ronde ogen op zijn vleugels. De geharnaste Joris zit op een wit paard met een rode singel, hij ziet zeer bleek en is meer jongen dan man. Hij raakt de draak in het linker oog. De groene draak buigt, zijn rechter oog gesperd, de muil met scherpe tanden wijd open, hij bloedt. Vlak naast zijn gespierde achterpoot staat de prinses in een feestelijk kostuum. Ze is zeer slank, haar handen hebben dunne vingers, er komen muiltjes uit haar gewaad tevoorschijn. In haar rechter hand heeft zij een leiband en....ze heeft de draak aan de lijn.

Hoe is dat mogelijk? Is het een verregaande voorstelling van de schilder?

De vreemdste vogel die ik ken is wel geen draak...
de schilder die hem echter maakte is dat zeker.
Vriend Donatello vond: je neemt teveel onzeker,
met al die perspectieven steek je steeds de draak.

Volgens het verhaal van hooggeleerde Maartje Draak
wordt de heilige Georgius ironisch voorgesteld:
in een ommezien is het ondier kansloos uitgeteld
of als schoothond voor de bruid bestemd, Arme Draak!

We halen het gordijn en zien een engelachtige knaap,
modieus geharnast, de geschminkte ogen bijna dicht.
De meterslange lans is recht op het serpent gericht,
het spierwit gekamde ros oogt als een circuspaard.

Op dit moment wordt het groene monster vol geraakt,
de bek spert open, de poten klauwen op de planken,

zijn vleugels met hun dartsmotieven zullen hangen,
Joris Goedbloed wint, de draak heeft het te kwaad.

De schriele deerne - let op die muiltjes, dat gewaad -
houdt het beestje, dat een rode plas doet, aan de lijn
terwijl het zielig er aan toe is, krimpt van angst en pijn,
zodat de stemming in de zaal bij verrassing omslaat.

De aandacht zwenkt nu naar de grot en grasmatjes in kwadraat,
de donderwolk vlak boven Joris' onaandoenlijk hoofd,
wat voor de nabije toekomst niet veel goeds belooft,
op een schijntje hoop na in het partje van de maan.

Het achterdoek vertoont nog eens het grenzeloos verhaal:
de meesterlijke schilder heeft zich alle kanten uitgeleefd,
we zien de bergen, een weg op weg, de smetteloze sneeuw,
hij heeft het tranendal en schouwtoneel onsterfelijk gemaakt.

Wie zich in gruwel en schoonheid tegelijk verplaatst,
verbaast zich onverdroten overal en nergens over,
bewondert, kiest le merveilleux, laat zich betoveren.
Paolo Uccello leert het ons: het onvoorstelbare bestaat.

Apotheose

In de Apennijnen, bij het gehucht Bardone (de ‘hoofdstad’ van de Longobarden) heeft een anonieme sculptor in de twaalfde eeuw een

altaarstuk gemaakt, ter ere van Marghareta uit Antiochië, een meisje dat schaapjes hoedde in de natuur, niet naar de stad wou, want zij was christin en van heidenen moest zij niets weten. De geduchte prefect Olibri, op patrouille, zag haar in de wei, stuurde een ruiter naar de schaapskooi en ontving haar in zijn paleis, vol begeerte, klaar om toe te slaan.

Zij weigerde allicht. De prefect, het grootste monster van dit verhaal, wierp haar in de kerker, liet haar geselen en van haar vel beroven met scherpe haken. Zij overleefde. Satan overviel haar en verloor, zij sloot hem in de boeien, een glimlach op haar gezicht, vertrouwend op haar gebeden, een banier en het kruis in de hand. Toen kwam uit de onderwereld een draak tevoorschijn; zij werd verzwolgen als Jonas, werd weer uitgebraakt toen het ondier door hogerhand in tweeën werd gespleten.

In het verre oosten (halverwege Turkije) was Margriet de heilige van moeilijke bevallingen en kijk: in een klein hoekje van het altaarstuk ligt een borelingske, nauwelijks zichtbaar.

Onze Man van Bardone heeft dit complexe verhaal in twee lagen van rechts naar links verbeeld en mooier kan het niet. In *Van heiligen in religie en kunsten* (een uitgave van SUN in Nijmegen) wordt veel aandacht besteed aan Margriet (altijd vergezeld door de draak als een getemde feeks), maar Bardone komt er niet in voor en dat is zonde. Uccello, de vreemde vogel, heeft het begrepen: vroedvrouw Margriet laat de draak in leven.

In de Apennijnen zien we hoe de draak in tweeën is gescheurd, hij lijkt er geweest... maar nee: wie goed kijkt, ziet hoe het vermaledijde dier zijn staart krinkelt om de voeten van een toeschouwer, een man met een muts, die de geseling van Margriet gadeslaat.

Het lieve kind heeft de draak aan haar zijde gebracht, zoals Eva het deed. Gaat het zien.

Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

Koen Vergeer

Fafner, der wilde Wurm

... die ganze Musik ist eine Art Metaphysik der Liebe

Fafner. Gewezen reus. Laatste telg van een roemrijk geslacht. De berekende, anders dan zijn verliefde broer Fasolt. In *Rheingold* worden de plomperikken in de val gelokt door arglistige Goden. Hebzucht, manslag, broedermoord. Om de Ring des Nibelungen velt Fafner Fasolt. De liefdesvloek op de Ring eist zijn eerste slachtoffer. Een dreun door het Festspielhaus. Der Herr Professor Dr. Nietzsche stuitert van zijn goedkope zitplaats: 'Es ist für vieles jetzt an der Zeit, abzusterben; diese neue Kunst ist eine Seherin, welche nicht nur für Künste den Untergang herannahen sieht.' Hierna wordt echter lang niets meer van Fafner vernomen. Tot aan *Siegfried*, tweede akte.

Neidhöhle

Mit ein 'träg und schleppend' gespielten Beginn setzt das Vorspiel zum zweiten Akt ein: Bratschen und Celli im sehr leisen, dichten Tremolo auf einem Ton, eine ächzende, aufwärts gerichtete Kontrabass-Phrase, zwei Pauken in merkwürdiger Stimmung (C-Fis), dumpf uns schwer lastend die Stimmung. Es ist Fafners Welt die wir begegnen, eine degenerierte Riesen-Welt. Wagner hat nur sehr selten ein so düsteres Aktvorspiel komponiert wie dieses, es ist die Schilderung einer Welt finsterer Gedanken wie Habsucht, Hass, Rache, Neid, Fluch, Verdamnis.

En familieruzie. Nog meer broedertwist. Voor Neidhöhle, het hol waarin Fafner veranderd in een draak zich verschanst heeft, lopen Schwarz-Alberich en Licht-Alberich, de gewezen Oppergod Wotan, elkaar tegen het lijf. De oude vete laait op. Maar Wotan kent de afloop. Hij roept Fafner wakker en belooft dat Alberich het ondier zal behoeden voor het naderende onheil: in ruil voor de Ring, verjaagt Alberich Siegfried. Maar Fafner is niet geïnteresseerd: 'Ich lieg und besitz, lasst mich schlafen' Zijn ware aard.

Wotan en Alberich wijken voor het voortdurende bekvechten tussen Siegfried en zijn pleegvader, de kobold Mime. Mime heeft Siegfried opgevoed en meegetroond naar Neidhöhle om Fafner te verslaan en zo de Ring te verkrijgen. Als Mime zich teruggetrokken heeft, strekt

Siegfried zich uit onder een linde en wacht.

Dann stimmen die geteilten Violoncelli das Motiv des Waldwebens an, sanft und lieblich wie Bachesmurmeln oder sanfter Wind in Sommerbüschen. De begeesterde Nietzsche rollen de tranen over de wangen: ‘Von Wagner, dem *Musiker*, wäre im allgemeinen zu sagen, dass er allem in der Natur, was bis jetzt nicht *reden* wollte, eine Sprache gegeben hat: er glaubt nicht daran, dass es etwas Stummes geben müsse. Er taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen.’ Dit alles pal voor de slapende muil van Fafner.

Bevangen door zijn omgeving tracht Siegfried met een vogeltje te praten, maar hij wekt slechts de draak. Voor ze het weten hebben ook zij mot en raken slaags.

Monsterlijk. Onensceneerbaar. Bij oeropvoeringen van Wagners opera's stonden er nog wel eens echte paarden op de bühne, maar een draak? Bij de première in 1876 in Bayreuth ontbraken er onderdelen van de ‘eidechsenartiger Schlangenwurm’ omdat ze naar het verkeerde adres waren verstuurd. Zoiets verzin je niet. Alles is er sindsdien geprobeerd: kleden, marionetten, glas in lood, papier maché op wielen, delen van het decor, hologrammen, Fafner blijft onvoorstelbaar. Maar het gevecht verloopt als iedere drakenstrijd. Dankzij de raad van Mime ontwijkt Siegfried Fafners Geifer en Schweife en stoot hij zijn zwaard recht in het drakenhart.

Auf dem Höhepunkt des Kampfes übertönen die Pauken (stets mit dem Tritonus-Intervall und dem Rhythmus des Riesenmotivs) einen Augenblick lang alles. Aber sie werden sofort durch den Fortissimo-Einsatz der Trompeten und Posaunen mit der aus Schwert- und Rufmotiv zusammegesetzten Fanfare übertönt: Fafner sinkt, Siegfrieds Schwert im Herzen, zusammen.

Over Fafners lijk gaat Siegfried op zoek naar de Ring. En dan volgt de meest ordinaire scheldpartij uit de cyclus, tussen Mime en zijn broer Alberich. Als Siegfried terugkeert slaat Mime door. Hij kan zijn ware bedoelingen niet meer verhullen, waarna Siegfried ook zijn valse pleegvader aan het zwaard rijgt. Twee scènes verder slaat hij, op weg naar Brünnhilde ook nog de speer van Wotan aan stukken; men ziet: Freud transcribeerde slechts. ‘Die Wagnerische Kunst: ein Kompromiss zwischen den drei modernsten Bedürfnissen: nach Krankhaftem, nach Brutalem und nach Unschuldigem (Idiotischem)...’ (Prof. Dr. N.), maar dan hebben we de tweede akte al lang achter ons.

Intermezzo

Even terug. Waldweben. Siegfried strekt zich uit onder een linde en wacht. Voor even lijkt het. In werkelijkheid duurde het ruim zeven jaar. Op 27 juni 1857 breekt Wagner het schrijven van *Siegfried* af, bij het Waldweben, bij Mime's verzuchting ‘Fafner und Siegfried, Siegfried und Fafner - Oh, brächten beide sich um!’ Daaronder schrijft Wagner: ‘Wann seh'n wir uns wieder??’ De geschiedenis: Wagner is op dat moment als armoedzaaier en ex-revolutionair asielzoeker in Zwitserland. Hij is ook verliefd, op zijn gastvrouw, en daarom laat hij Siegfried liggen en zet hij zich aan *Tristan und Isolde*. Pas op 22 december 1864 gaat hij met *Siegfried* verder. De geschiedenis: Wagner baadt op dat moment in weelde als beschermeling van Ludwig de Tweede, Koning van Beieren. In diens sprookjeskastelen ontstaat de rest van de *Ring* en later nog *Parsifal*. Prof. Dr. N. siddert: ‘Es war in der Tat damals die höchste Zeit, *Abschied zu nehmem*: alsbald schon bekam ich den Beweis dafür. Richard Wagner, scheinbar der Siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelnder Romantiker, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze nieder... Hat denn kein Deutscher für dieses schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der einzige, der an ihm - litt?’

Was het louter biografisch toeval dat Wagner Siegfried zolang voor Fafners muil liet liggen, of kon hij het niet over zijn hart verkrijgen, kreeg hij angst en medelijden met het monster?

Beschaving

Een waar monster kent geen inkeer, geen reflectie, geen schuld, schaamte of ontroering. Dat is voor ons beschaafden het monsterlijke, onbegrijpelijke. Daarom: een beetje christelijk monster ontroert. En Romantiek is pas Romantiek als er nog een fraaie sterfscène uitgeperst kan worden. Zo Fafner. Met Siegfrieds zwaard in zijn hart zakt der wilde Wurm door zijn poten, en ineens tonen Fafner en Siegfried een immens medeleven: ‘Wie ben jij eigenlijk?’ vraagt de draak. ‘Ik weet het niet,’ antwoordt Siegfried. Dan schildert Fafner zijn reuzengeschiedenis en waarschuwt Siegfried voor Mime, ‘want jouw onschuldige brein kan mijn dood niet hebben uitgebroed.’ ‘Wat ben je wijs nu je sterft,’ fluistert Siegfried schor, ‘vertel me eens iets over mijn komaf, ik heet Siegfried.’ ‘Siegfried,’ kreunt Fafner, dan stort hij dood ter aarde.

De held trekt zijn zwaard uit het kadaver, brandt zich daarbij aan het bloed, brengt zijn vinger aan zijn mond, proeft en verstaat prompt het vogeltje. Mythologie. Slim vogeltje. Raadt Siegfried aan de Ring te pakken, adviseert hem Mime uit de weg te ruimen en wijst tenslotte de weg naar Brünnhilde. Tsjakka. Het wordt Siegfrieds dood. Vogeltje, vogeltje, waarom zeg je niet gewoon: luister eens held, op de heleboel hier rust een gigantische vloek, verlaat het Festspielhaus en ga ergens gelukkig in de provincie wonen, wijven zat. Maar nee, het is Romantiek, Opera, beschaving, leven: de hoogste noot moet eruit, koste wat het kost. Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese 'Wollust der Hölle' gewesen ist: es ist erlaubt, es ist fast geboten, hier eine Mystiker-Formel anzuwenden. - Ich denke, ich kenne besser als irgend jemand das Ungeheure, das Wagner vermag, die fünfzig Weiten fremder Entzückungen, zu denen niemand ausser ihm Flügel hatte; und so wie ich bin, stark genug, um mir auch das Fragwürdigste und Gefährlichste noch zum Vorteil zu wenden und damit stärker zu werden, nenne ich Wagner der grossen Wohltäter meines Lebens.' Also sprach Herr Prof. Dr. N.

Fanfare

Fafner en Wagner: dat rijmt. Zeven jaar heeft Siegfried moeten wachten. Zeven jaar, een stuk of wat liefdesaffaires en de ultieme liefdesopera, want Wagner kende de afloop. De metafysiche mislukking. Hij wist dat wanneer Fafner zou vallen de Götterdämmerung, het einde van Siegfried, van Wotan, en van Wagners magnum opus onafwendbaar zou zijn geworden. Fafner und Wagner, Wagner und Fafner, brachten beide sich um?

Coda

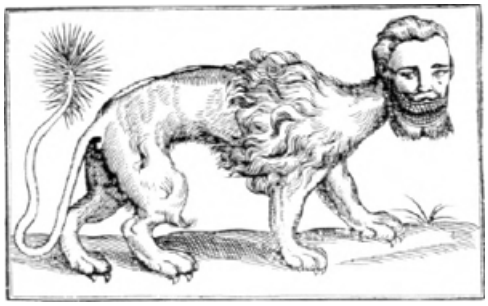
Venetië, 13 februari 1883. Palazzo Vendramin, waar een eeuw later het Casino ratelt. Wagner - 'Merk, wie's endet! Acht auf mich!' -sterft in de armen van Cosima - romantiek, beschaving - aan een hartstilstand.

Citaten afkomstig uit: Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983. en: Kurt Pahlen, *Siegfried. Der Ring des Nibelungen*, Wilhelm Goldmann Verlag & Musikverlag B Schott's Söhne, 1982.

Frans van der Helm
De ware monsters van J.K. Rowling

Monsters zijn om van te houden. Zeker in de Nederlandse kinderliteratuur. Neem *het beest met de achternaam*, van Annie M.G. Schmidt: het beest van Daalen, familie van het lelietje van -. Met een monsterachtig groot lijf, bedekt met grof roestkleurig haar. Een kop met drie horens, een wijdopen bek met vlijmscherpe tanden en een gerimpelde neus als van een kwade hond. En moordzuchtig, tegenover wie hem niet kent, en niet weet dat hij van treurige liedjes houdt, en daarvan moet huilen. Dan druppelen er grote tranen langs zijn ruige wangen, en hij legt zijn lelijke kop op je schoot. Het monster heeft matige betrekkingen met omwonende mensen, maar hij leeft in een sprookje, dus het loopt toch goed met hem af. ‘En zowel de jonge koningin als de jonge koning hielden meer van hem dan van al hun ministers bij elkaar. En dat wil wat zeggen.’

Nederlandse monsters zijn lief. En in dat opzicht modern. Drab, de vuurspuwende draak van Willem Wilmink spreekt, en wordt toegesproken. Door Lena. ‘Zou u alstublieft een beetje achteruit willen gaan,’ zegt Lena zo beleefd mogelijk, in *Het Bangedierenbos*, ‘u heeft zo'n hete adem.’ Drab is een beminnelijke draak, die kritisch de Nederlandse natuur bekijkt. Zo stelt hij op doordeweekse dagen orde op zaken, en zet huisjes in brand. Briesend: ‘Geen weekend... óók geen weekendhuisjes.’ Dat is een monster naar mijn hart, waarvan we er veel te weinig hebben.



Maar hoe zit het met de echte monsters? De ouderwetse? Die niet praten, maar het liefst verscheuren, verblinden, verstikken, vergiftigen, verbranden en verslinden? Slurpen, sissen en slobberen? Aan

wie treurige liedjes niet besteed zijn? Die importeren we tegenwoordig. En wel heel massaal: via de boeken van J.K. Rowling, die met haar Harry Potter-serie een enorme rage ontketend heeft. Het succes is voor een flink deel te danken aan de monsters die de tovenaarswereld van Harry bevolken. De echte, van vroeger. Daar blijkt een enorme behoefte aan te zijn. In de gewone wereld zijn ze namelijk uitgeroeid of in overdrachtelijke zin onschadelijk gemaakt.

Huidige monsters

Er zijn nog wel monsters, maar ze hebben het niet makkelijk. Het probleem van de resterende ondieren in de gewone wereld is dat ze op een natuurpolitiek-correct voetstukje geplaatst worden en daardoor veel van hun afschrikwekkendheid verliezen. Goed, er zijn nog de Draken van Komodo - grote varanen ofwel reuzenhagedissen. Maar er zijn ecologisch verantwoorde excursies naar die draken op hun eiland. Ze laten zich door toeristen voeren. Weliswaar met hele geiten, maar toch is dat voor een beetje monster statusverlies. Of neem een moderne Moby Dick. Die verlangt naar een bloeddorstige tegenstander als Ahab, waartegen je monsterlijk kunt doen. Bloednerveus wordt hij van alle toeristen die, alweer in excursieverband, via speciale walvis ‘sight seeing tours’, met hem op willen varen of zelfs zwemmen. En hem willen *aaien* - ontroerd door een eenzijdig gevoelde band met een reusachtig medewezen.

De wolvenroedel gold vroeger nog als een veelkoppig monster, dat met glimmende ogen in de winternacht mensen uiteenreet. Maar aan dat pr-probleem wordt volop gewerkt. Wolven zijn nu helemaal in; als sociaal fijngevoelige dieren die, zich subtiel gedragend maar vaak geslachtofferd door de mens, recht hebben op een nieuwe plek. Her en der worden ze uitgezet. Zelfs haaien worden doodgeknuffeld - zij het nog vooral via de tv en andere media. In de alledaagse werkelijkheid worden zij nog steeds monsterlijk behandeld. Gevangen voor alleen maar hun vinnen voor de soep, die eraf worden gesneden - links, rechts, boven - waarna ze levend weer overboord worden gegooid, om vervolgens zelf maar te zien hoe ze aan hun einde komen. U vindt dat zielig, kinderen vinden dat zielig. Aan ieder voorheen monsterlijk wild dier kleeft wel een zielig detail tegenover overmacht mens dat zijn monsterstatus ernstig ondergraaft.

Voor monsters is geen ruimte meer in de gewone wereld. Vooral kin-

deren krijgen doorlopend te horen dat de woestelingen van vroeger leuk, lief en bedreigd zijn. Achteraf bezien is dat een snelle ontwikkeling geweest. Neem een betrekkelijk recent monster van vroeger: de Gorilla. Iedereen kent die mensaap nu als een *gentle giant*, die, ledematen verliezend in stropersstrikken, op uitsterven staat. Een aaibare reus. Zijn herwaardering van monster naar troeteldier is nog vers. In het voetspoor van King Kong kregen ook gewone gorilla's tot voor kort veel monsterlijks toegedicht. En alle volwassen monsters hadden hun pendanten in de kinderliteratuur, en zeker in de nog veel massaler gelezen kinderléctuur.

Gorillajacht in Afrika, door ene Jan Boer (uitgeverij Jeugdland) staat bij mij wat eenzaam op een plank vol boeken over hoe boeiend en bedreigd gorilla's, die introverte en verlegen mensapen, toch zijn. Als kind vond je het al slecht, maar ook lekker lezen - je nam zelfs de wat pleonastische titel (ja, waar anders?) voor lief.

> Nu mikt Billy.
> Een schot knettert.
> Bravo! Bravo!
> Het schot heeft de gorilla in de kop getroffen. Het dier valt neer.
> Hij is dood!

Heerlijk onbekommerd op kleine King Kongs schieten - het kon nog, in het kinderboek van de jaren zestig. Zo'n boekje zou nu op de zwarte lijst staan. (Overigens ook vanwege de ‘kinderlijke kaffers’ die de blanke jagers mogen helpen.)

In het laatste kwart van de vorige eeuw volgde een flinke ommezwaai. Gorilla's, reusachtige walvissen en grizzlyberen werden dieren als alle andere, en werden zelfs extra vereerd. Tijgers en leeuwen gingen dezelfde weg. Zelfs neushoorns zijn leuk en lief geworden en van krokodillen zijn er pluche uitvoeringen. De echte monsters zijn verdwenen.

Monsters die je zo nog mag noemen, zijn er alleen nog in het klein. Onder het vergrootglas. Een libellelarve, die met moordende kaken een lief, levend kikkervisje leegeet. Maar ook insecten mogen we eigenlijk niet meer griezelig vinden - hele horden ecologische voorlichters staan dan klaar om op het belang van zo'n libelle te wijzen. Nee, voor monsters is geen ruimte meer. De ergste zijn al uitgeroeid. En die over zijn, knuffelen we langzaam dood. Nog maar op één plaats is er ruimte voor echte monsters: in de kinderziel.

Ware monsters

In de best verkopende kinderboekenserie ooit beleven ouderwetse monsters een gloedvolle wederopstanding. De Basilisk, de reuzenslang met zijn hypnotiserende en dodelijke blik. De Draak, in al zijn soorten en ondersoorten. De Hippogrief - half paard, half adelaar, en alleen aardig voor wie dat voor hem is. De Mantichora, een verschrikkelijke katachtige menseneter met een mensenhoofd. Of Reuzenspinnen, waaraan helemaal niets menselijks te ontdekken valt - tenzij het onbetrouwbaarheid is. De Eenhoorn. (Ook eenhoorns hadden vroeger, naast hun verhevenheid, enkele monsterachtige trekjes, zoals het onverhoeds doodsteken van olifanten, van onder de buik.)

Alleen daarom mogen we blij zijn dat er naast de gewone wereld ook nog die van Harry Potter is, en van zijn geestelijk moeder J.K. Rowling. Wereldwijd heeft de laatste een complete generatie kinderen aan het lezen gekregen - en zijn stiekemweg ook veel volwassenen weer aan het lezen met een ouderwets rode-oren gevoel. Rowling vlecht twee werelden ineen: die van de Dreuzels - dat zijn wij - en de leden van de magisch begaafde gemeenschap die min of meer in onze zelfde wereld, met dezelfde landen en dezelfde plaatsen, onderling een geheim tweede leven leiden. Met volop ruimte voor magie. Voor tijdloosheid. En: voor monsters. In de tot nu toe vierdelige Harry Potter-serie vervullen ze een hoofdrol onder de bijrolspelers.

Een van de ingrediënten van het verslavende toverdrankje van Rowling is onversneden angst. Zij laat de fantasie niet de vrije teugel. Ze verzint er niet zomaar wat op los, maar heeft verstand van zaken. Ze kent haar monsters. Door vermoedelijk veel achtergrondonderzoek verzekert ze zich van een procédé dat wel moet werken, omdat het dat al eeuwen geleden én eeuwenlang deed. Haar monsters hebben ook in de gewone wereld echt bestaan, volgens middeleeuwse bestiaria of beestenboeken.

Rowlings beesten zijn *ware* monsters, zoals ze dat in de middeleeuwen nog waren. Er wordt soms wat lacherig gedaan over Bestiaria, de dierenencyclopedieën van vroeger, die monniken ijverig overschreven en verspreidden. Alsof het alleen maar rariteitenkabinetten met fantasiedieren zijn. Dat is onzin, en doet hele generaties mensen te kort. De middeleeuwse monsters staan heel gewoon beschreven tus-

sen dieren als ezels, ooievaars of krabben. En uit wat naar horen zeggen over die monsters werd opgetekend valt veel reëels te halen. Natuurlijk werd er wat aangedikt of verzonnen, als dat uitkwam voor de moraaltheologie: de dieren in die bestiaria moeten nu eenmaal altijd als bewonderenswaardig of afschrikwekkend voorbeeld dienen voor de godvruchtige mens. Maar er is een kern van waarheid. Veel monsterverhalen zijn terug te voeren op dieren die we nu beter denken te kennen. Neem de draak, behandeld in een Engels bestiarium: 'DRACO de Draak is de grootste van alle slangen, en eigenlijk van alle levende wezens op aarde. Hij doodt iemand door zich om hem heen te winden. Zelfs de olifant is met zijn grote lichaam niet veilig voor hem. Want de draak gaat langs de paden waarlangs de olifanten gewoonlijk slenteren in een hinderlaag liggen, werpt hun poten in de knoop met zijn staart en doodt ze door verstikking.'

Dit soort draken had dus veel weg van onze grote wurgslangen, zoals boa constrictors. Vleugels waren er wel bij te verzinnen, en sissen lijkt wel wat op stoom afblazen, en daarvan is het een kleine stap naar vuurspuwen. Of neem de Mantichora. Die heeft erg veel van een mensetende tijger, maar dan via-via, van horen zeggen en van elkaar overschrijven. Ondanks al die ruis en soms toegevoegde fantasie was er een reële basis, en probeerde men oprecht wetenschap te bedrijven. Het ene monster was het andere niet. Maar zelfs bij nu moeilijker op bestaande dieren terug te voeren wezens, zoals de griffioen, probeerde men een consequent, sluitend zoölogisch portret te schetsen.

Dat soort authentieke elementen handhaaft Rowling. Haar monsters komen niet zomaar uit de lucht vallen, maar claimen gewoon weer verloren grond. De ware monsters zijn weer terug. Kinderen leren die monsters nu alsnog kennen, alsof een paar eeuwen worden overgeslagen. Er ontstaan zelfs haarkloverijen over vragen die niet bepaald bij het internet-tijdperk horen. Mag je een hippogrief nu wel of niet een soort griffioen noemen?

Ook Rowlings toevoegingen blijven in stijl. De drakenwereld maakt zij nog aanschouwelijker en geloofwaardiger, door een systematiek met soortbeschrijvingen te verzinnen die je ook in middeleeuwse bestiaria zou hebben kunnen aantreffen. Met bijvoorbeeld de Gewone Groene Huisdraak uit Wales, of de Schotse Zwartkop. Sympathieke beestenman Hagrid, de ruwe bolster-vriend van Harry P., raadpleegt boeken bij de bibliotheek *als Van Ei tot Inferno: Een Praktisch Handboek voor Drakenfokkers en Drakenfokken als Broodwinning en*

Tijdverdrijf. Het is al wat verouderd, maar hij weet eruit dat je een ei in het vuur moet leggen, omdat de moeder er zelf op zou ademen om het warm te houden. Allemaal dingen waardoor je denkt: jammer dat ze niet meer bestaan. Of dat ze hier niet bestaan. Draken.

Ethisch griezelen

Monsters zijn ook maar dieren. Dieren zijn bij Rowling eigengereid, en leven in een vanuit hun standpunt bekeken volstrekt plausibele wereld. Die lijn wordt doorgetrokken naar de monsters. Als vanuit hun verdedigbare principes conflicten met onze held oprijzen - zo wil een drakin nu eenmaal haar eieren beschermen, dat is haar recht - dan is dat lekker spannend, maar niet iets dat je dat dier hoeft na te dragen, ook al sta je nog zo aan de kant van Harry, Ron en Hermelien. De echte monsters, bestaand uit gestold Kwaad, zijn hier mensen en tovenaars die fan zijn van Duistere Krachten. Zelfs reusachtige, moorddadige spinnen blijken in hun recht te staan, als je de gelegenheid krijgt met ze te praten, tenminste. Ze kunnen zelfs je bondgenoten worden, zij het onbetrouwbare en beangstigende. En voor alle monsters geldt: je doet ze alleen kwaad als het niet anders kan. Zo voegt Rowling ook hier twee werelden samen: die van ouderwets griezelen en van moderne ethiek.

Zo knapt Rowling een knappe klus op. Ze doet monsters en lekker griezelen herleven, maar zit met een merkwaardige paradox - want de visie op dieren is inmiddels flink veranderd. En met terugwerkende kracht, die op aloude monsters. Draken, basilisken... je mag ze eventueel wel bevechten, maar verder moet je ze goed behandelen. Monsters mogen eng zijn, maar liever niet zielig. Die balans is gevoelig. Met aan een kant zwaarwegende moderne ethiek die juist bij kinderen leeft. Vertel ze over Roodkapje, en ze hebben medelijden met de wolf. Terecht.

Soms kan het niet anders, en vallen er brokken. Zo is er een Basilisk die aan een akelig, langgerekt eind komt, compleet met oogverwondingen. Dat wordt verteerbaar gemaakt doordat een ander dier het doet - de vuurvogel - en onze helden al halfdood zijn. Het is een kwestie van overleven en van nood die zelfs de ijzersterke kinderwet breekt dat je dieren netjes moet behandelen.

In het meest recente deel, nummer vier, merk je dat waar mogelijk bij de productie van het verhaal geen dieren werden misbruikt of

gekwetst. Ook geen monsters. Dat blijkt bij de huisvesting en verzorging van allerhande draken die voor een soort toernooi gehouden worden. Goed, ze worden ingezet vanwege hun monsterkwaliteiten, als uitdaging voor de mens, maar het ontbreekt ze aan niets, en ze zullen weer ongeschonden naar huis gaan.

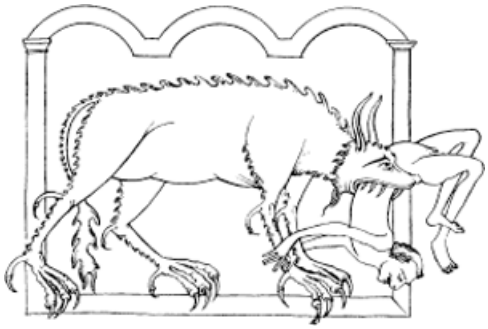
Wat Rowling hier doet, is spitsroeden lopen. Natuur en dieren waren waarschijnlijk nooit zo populair bij kinderen als nu. Alles wat je een dier misdoet, kan je als kinderschrijver de kop kosten. Tegelijkertijd breekt nood wet. Monsters mag je bevechten om jezelf te redden, of liever nog, anderen. Onderling mogen monsters en dieren wel van alles met elkaar doen - daar speelt geen menselijke ethiek. Met elkaar mogen monsters veel akeligs doen. Het is een mijnenveld vol tegenstrijdige feiten en zaken, waar Rowling goed uitkomt. Beter dan sommige natuurbeschermers, die in rozige kin-derdemagogie zowel tijger als hert, havik en duif, uil en muis, paard en paardenhorzel als leuk en boeiend aftekenen, maar niet met de tegenhangers bij elkaar op een bladzijde of in één documentaire tegelijk.

Onze helden Harry, Ron en Hermione (Hermelien) bevechten en overwinnen trouwens weliswaar met regelmaat monsters, maar blinken ook uit in het redden daarvan. Een hippogrief- niet eens zo valselijk, maar wel onrechtvaardig beschuldigd van mishandeling - of de buitengewoon onhebbelijke draak Norbert, de Noorse Buitrug. Die dreigt gezien het drakenfokverbod van 1709 in handen te vallen van de bureaucratie.

Slangenbalans

Maar merk ook hoe Rowling op een andere manier subtiel speelt met de ethische balans. Neem de Basilisk, die zo onaangenaam aan zijn eind komt bij het dwarszitten van onze vrienden. In deel I, de aanloop tot alle avonturen, wordt al veel eerder een slang beschreven. We kennen Harry nog maar net, of hij komt in een dierentuin terecht, waar hij tot zijn eigen verbazing aan de praat raakt met een boa constrictor wiens taal hij blijkt te beheersen. Die slang - een moderne basilisk, een reuzenslang in de Dreuzelwereld - wordt niet behandeld zoals het hoort. De verfoeide pleegfamilie van Harry ziet hem als monster én als speeltje dat dient te bewegen als daar vraag naar is. Ze slaan verveeld op de ruit voor de roerloze slang. Rowling heeft het

inmiddels voor elkaar gekregen dat het gemiddelde lezende kind dat zich in de dierentuin ook zo gedraagt dat zielig vindt voor die slang. Impliciet wordt duidelijk, dat zo'n dierentuin maar niks is voor een beetje slang, en - al even bedekt - dat mensen zich zo raar gedragen in dierentuinen.



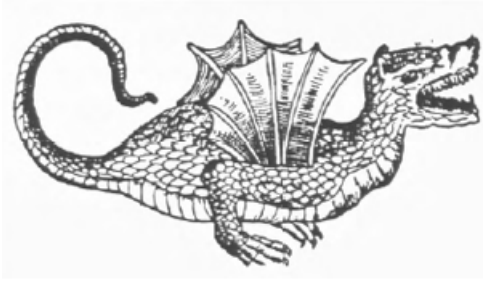
Met die slang komt alles goed. Hij ontsnapt in een schervenregen, bezorgt als ontketend monster de mensen die wij dat inmiddels gunnen een doodsschrik, maar onze held Harry sist hij in het voorbijgaan wel even toe dat hij terug gaat naar Brazilië, zijn eigenlijke leefgebied. Hier maakt in feite eenzelfde slang als later in de serie tot ieders tevredenheid akelig omkomt zijn entree - en hier zijn we blij voor hem. Het is een voorbeeld van een mooie, verstopte balans -lekker complex en paradoxaal in vergelijking met sommige volwassen literatuur.

In het algemeen vallen Rowlings monsters trouwens wel weer mee, als je de moeite neemt ze te leren kennen. Voor Hippogriefen moet je beleefd buigen, en dan krijg je veel van ze gedaan. Een schurkachtig jongetje doet daar smalend over, en wordt gepakt - en dat is maar goed ook. Monsters hebben recht op hun eigenaardigheden. En bij vlagen mogen ze, mooi gedoseerd, beangstigend goed beschreven worden. Bij mensapen gaan de haren overeind staan, zodat ze zich uit angst groter maken, maar ja, dat werkt alleen bij gorilla's en chimpansees; ons kippenvel jaagt niemand meer schrik aan. Maar griezelen is wel lekker.

Rowling speelt daar ouderwets goed op in. Waarschijnlijk meestal alleen al door haar verteltalent waardoor veel kloppend op de poten terechtkomt. Maar daarnaast verdenk ik haar ervan doordacht te componeren en balanceren. En tenslotte speelt nog iets anders een rol. Het klopt allemaal als een bus, iets waar de schrijfster nog weinig krediet voor heeft gekregen. Kinderen zijn kritisch - juist in een fantastische wereld moet alles consequent zijn. Je kunt in deel drie niet

een beeldende beschrijving van een Hippogrief geven, die niet helemaal klopt met die in een deel daarvoor.

In dat opzicht is Rowling consequent in haar eigen wereld. Maar in de echte, of liever, gewone, is ze dat ook. Met de geschiedenis daarvan. Onze oude monsters leven weer. En ze zijn volwassen. Ze praten niet, en toch begrijpen we ze. Dat is een van de verdiensten van Rowling. Ze zal wel nooit een literaire prijs krijgen, omdat haar boeken simpelweg goed en meeslepend zijn, maar niet nadrukkelijk het lot van kinderen uit verscheurde gezinnen, achterstandsbuurten of multiculturele mozaïeken behandelen. Maar de monsters van vroeger heeft ze veel goed gedaan. Ze heeft ze in de magische wereld geplaatst, maar ook reëel gemaakt. Ware monsters. Ze halen opgelucht adem. Ze mogen weer eng zijn.



Frans van der Helm (1961) studeerde af op een mengsel van psychologie en gedragsbiologie (ofwel ethologie). Werkte een tijdje als etholoog in een dierentuin, waarvan hij nog weet dat grote, potentieel monsterachtige dieren als het erop aankomt onzeker en verlegen blijken, en aaibaar en lief ogende dieren onderling behoorlijk monsterachtig kunnen zijn. Schrijft nu voornamelijk (onder meer voor NRC Handelsblad*) over diergedrag, biologie van menselijke gedrag en internationale natuurbescherming. Voor de Kinderpagina van* NRC Handelsblad *schreef hij eerder een serie artikelen over de dieren van Harry Potter*

Lucas Hüsgen
De goedzak van de bergen

Al ben je behept met toverkracht, gnoom zijn is een lastige zaak, zeker als je ondergronds woont, en er toch van je wordt verwacht dat je een heel gebergte bestiert. Een knappe jongen ben je ook al niet, verfomfaaid en verweerd. Dat hebben ze je al eens goed ingewreven. Wat moet je met je leven? Wat heb je te verwachten?

Gelukkig komt er soms toch een lief meisje langs. Het meisje heet Dot, maar hoe heet de gnoom? Men houdt er twee namen voor hem op na, waarvan de een de enige echte is en de ander zijn treurniswekkende bijnaam, maar dat is de naam waaronder men hem meestal kent. De enige echte is de oude uit Bohemen: Hriob Zagel, 'Woeste Bergstorm'.De bijnaam in het Duits beledigt hem, maakt hem toch ook weer tot een gemoedelijke kameraad: Rapenteller, Rübezahl.

Ook een lelijke gnoom is wel eens verliefd, maar een koningsdochter weet niet altijd wat ze met de machtigste der bergen aan moet. Een schone Emma heeft hij in zijn verblijven binnengelokt, maar erg gelukkig is ze niet, hoeveel wonderlijks hij ook bereidt. Dus plant de gnoom een extra portie rapen; van die toverkrachtige die je maar met een staf hoeft aan te raken om ze te laten worden tot wat je maar wil. Emma heeft intussen een knappe minnaar versierd en zint op een list. Ze vraagt haar tedere ontvoerder hoe zij ooit zeker kan zijn dat hij als echtgenoot even teder en geduldig is als hij als minnaar was.

De gnoom laat zich tot een regelrechte beproeving van zijn geduld verleiden. Emma stuurt hem erop uit de rapen op de akker te gaan tellen. Ze wil ze stuk voor stuk als bruidsmeisjes inzetten bij de bruiloft. De gnoom gaat er lustig op af. Hij telt zich suf. Keer op keer vergist hij zich; hij heeft die vrouw aan zijn hoofd. Maar dat lieve prinsesje gaat er intussen met haar minnaar vandoor. Heeft hij dan eindelijk het juiste aantal bij elkaar geteld, blijkt ze verdwenen en resten slechts *spleen* en mensenhaat. Hij zoekt toevlucht in het binnenste van de aarde. Sindsdien noemt men deze woeste bergstorm die nog altijd alles naar believen op zijn kop kan zetten Rübezahl. Monsterlijk lelijk is hij erin getuind.

Gelukkig kwam jaren later een lief meisje voorbij. In het kinderboek *De wonderbaarlijke reizen en avonturen van Kleine Dot* van Tamara Ramsay (in 1965 vertaald door Hanny Michaelis) brengt de beto-

verde maar ook betoverende boerendochter Dorothea Kersting hem een bezoekje. Vanuit Boheemse volkssprookjes duikt hij na de boekstaving van Musäus in de jaren tachtig van de achttiende eeuw weer op om toch wat erkenning te vinden. Dot was vooraf aan hun praatje al tot deze overtuiging gekomen: ‘Een geest die mensen hielp, ook al hadden ze hem met een verkeerde naam opgescheept en al noemden ze hem zelfs “boeman”, dat moest wel een goede geest zijn. Als ze hem tegenkwam, zou ze hem zeker helpen.’ Als de gnoom weer vertrokken is na een onderhoud waarbij hij consequent weigert vriendelijk op haar goede woorden te reageren, scharrelt haar vriendje, de kraai Cornix, plots verwoed een plantje omhoog.

> ‘Het middel van aarde, zon en regen,’ dacht ze dankbaar. ‘Het springkruid uit Rübezahls tuin, waarmee de zieken alleen maar hoeven worden aangeraakt om kerngezond uit hun bed te springen.’ Aan alle verhalen over Rübezahl had ze gedacht, alleen niet aan dit plantje. En toch had Rübezahl het haar in handen gespeeld.

Wat zouden we dus lachen om Rübezahl? Maar: als we hem niet uit hadden gelachen, had hij dan ook zo gehandeld? Steeds immers is hij, volgens Musäus, met zichzelf in tegenspraak: ‘oft weich und hart in zween Augenblicken, wie das Ei, das in siedend Wasser fällt.’ Misschien vormen zijn knorrepotterij en oneindige onhandigheid de enige weg zijn lezers steeds weer te vergasten op nieuwe metamorfoses. Of moeten we ons juist afvragen waarom de lezers die metamorfoses steeds voor hem verzinnen? Waarom moet de Woeste Bergstorm Rapenteller zijn, de Rapenteller Woeste Bergwind? Waarom moest het duren tot in de twintigste eeuw, eer een meisje kwam dat geloven wilde in de goedheid van zijn hart?

Vergis je niet. Zelfs dat meisje was niet perfect: hij die ook gedachten leest, had allang achterhaald dat ook zij niet ten volle in hem geloofde. Waarheen gevlucht zou hij toen zijn, die ‘machtigste van de nevelgeesten’? Wie vertelt nog zijn verhaal, ginds in Bohemen, waar hij als Woeste Bergstorm begon? Wie eet nog rapen, wil nog geloven in rapen? Hier of in Bohemen?

Rübezahl, ik lach je uit. Misschien laat je ons dan toch nog weten waar je zit. Of zeg je: ‘jullie tellen nou zelf je rapen maar’?

Lucas Hüsgen (1960) publiceerde de roman Zeehond in wormgat *(1992) en de dichtbundels* Nevels orgel *(1993)*, Verpoosd in schaduw *(1996) en* STOA *(1997). Hij is redactioneel medewerker van het literaire tijdschrift* Yang. *In de inmiddels voltooide roman* Plooierijen van geschik, *waaruit voorpublicaties verschenen in DWB en Yang, is een rol weggelegd voor Rübezahl*.

Johanneke van Sloten

De monsterwereld van Richard Wagner

Al voor zijn eerste opera *Die Feen* (1833) verwijlde Wagner in een sprookjesachtige wereld waarin mengwezens als feeën en een slangenvrouw hun avonturen beleven. In het sprookje *La donna Serpente* (*De vrouw als slang*), dat hij als uitgangspunt nam voor zijn libretto, moet een fee afstand doen van haar onsterfelijkheid om zich de man van haar dromen te kunnen toe-eigenen. Voor het verkrijgen van de sterfelijkheid zal zij haar geliefde zwaar op de proef moeten stellen. Deze minnaar is willig, maar blijkt niet bestand te zijn tegen haar geënsceneerde woede en wreedheden, en bezwijkt ten slotte onder de beproevingen. Dan verandert de fee in een slang, de gedaante van een mysterieuze onsterfelijke vijand, tot hij haar de verlossende kus geeft en de slang onttovert. Zo komt zij als een sterfelijk wezen in zijn leven en neemt hij haar tot vrouw.

Wagner maakte voor *Die Feen*, zijn ‘romantische opera’, zoals hij dit werk betitelde, een ontknoping met verstrekkender gevolgen. De fee verandert in een steen en wanneer de minnaar door zijn smachtende gezang de ban van haar betovering weet te breken, staat de feeënkoning niet toe dat hij met zijn net verworven vrouw teruggaat naar zijn land van herkomst. Hij wordt opgenomen in de vreugdevolle onsterfelijkheid van het feeënrijk. Met deze oplossing gaf Wagner het sprookje van Gozzi een eigen betekenis: hij streefde naar ‘de bevrijding van de wereld der zinnelijkheid’ en wilde ‘de beide geliefden deelachtig maken aan het Eeuwige leven door de macht der Liefde’.

Als ‘ideologisch kunstenaar’ zag Wagner in zichzelf Schepper en Verlosser verenigd. Door zijn Kunst zou de mens verlost worden. In zijn autobiografie *Mein Leben* dichtte hij zich de hoofdrol toe van het genie: hij was de enige die de Europese cultuur kon doen voortleven, als drager of verpersoonlijking van de beschaving zelf. Wagners zelf-genialisering en zelf-monumentalisering moeten wel gezien worden in het kader van de negentiende-eeuwse cultus van het genie, zoals dat met titanische wilskracht was toegerust.

In de hybride kunstvorm van het muziekdrama, het *Gesamtkunstwerk*, vindt een vermenging plaats van verschillende genres. In zijn boek *Oper und Drama* schrijft hij dat door het toneelbeeld, de handeling in het decor en de belichting de lichamelijk-zinnelijke kant van de mens geactiveerd wordt via het oog, en de gevoelsmatig-in-

tuïtieve kant door de orkestrale muziek via het oor. Tenslotte is de mens ook een rationeel wezen. Het concept en de dichtkunst van het *Wort-Ton-Drama* doet een appèl op de ratio.

Wagners meest monumentale muzikale drama is zijn vierdelige, vijftien uur durende *Der Ring des Nibelungen*. Deze tetralogie bestaat uit de delen *Das Rheingold, Die Walküren, Siegfried* en *Götterdämmerung* De hoofdrol wordt vervuld door de opper-God Wotan, de Schepper van de nieuwe wereldorde. Wotan wordt beheerst door machtsbegeerte, en door middel van de wereldheerschappij wil hij die ordening vervolmaken, met als doel het wekken van een moreel bewustzijn, het besef van goed en kwaad. Als reflex van de veelzijdige, verheven menselijke natuur is hij de stichter van de cultuur en de maatschappelijke beschaving. Wagner identificeerde zich als Schepper, librettist en componist van zijn omvangrijke *Ring* met deze godheid Wotan, zoals hij bij aanvang, ver voor zijn teloorgang, optreedt als de grote overwinnaar, heerser over het heelal en ordenaar die, gewapend met een speer en de wet in de hand, de natuurelementen met geweld bedwongen heeft.

Machinerie, gebruikt om de Rijnmaagden te laten ‘zwemmen’ Bayreuth 1876

Wagner baseerde *Der Ring des Nibelungen* op de *Edda*, liederen uit IJsland in de Vikingtijd, verhalen uit de Noorse mythologie, het *Nibelungenlied*, Germaanse heldensagen en edities van de *Völsungasage* over het heldengeslacht der Wälsungen, waartoe ook de held Siegfried behoort, die de draak versloeg en de Nibelungen-goudschat verwierf. De taal van de oude Germaanse mythologie was de taal van het ‘volk’, dat in de middeleeuwen nog dichter, musicus en schepper van mythen was. De Middelgermaanse poëzie was in stafrijm geschreven. Deze door alliteratie gemarkeerde en daardoor beklemtoonde medeklinkers aan het begin van de woorden wist Wagner treffend toe te passen als ritmisch structuurelement. In de *Ring* moest het ‘volkskarakter’ van zijn ‘sociale mythologie’ de weg ontsluiten naar het ‘volk’ als maatschappelijke categorie.

Volgens de oude Germaanse overlevering werd de wereld oorspronkelijk bevolkt door Goden, reuzen, draken, aardgeesten, vogelvrouwen en waternimfen. In diepe spelonken wordt de aarde doorploegd door wormvormige gevleugelde wezens die het metaal roodgloeiend maken en smeden. In de stromen zwemmen de Nixen, wonderschone vrouwen die als boosaardige waterduivelinnen met vissenstaarten in de rivieren onderduiken. Op de ruggen van de aarde rijzen de reuzen omhoog, als uit klei geboetseerd, en boven de wolken tronen de Goden. Zij zijn wezens van de lucht, van de wind en de wolken, zij hebben geen vaste vorm en kunnen in een vliegensvlugge metamor-

fose iedere gewenste gedaante aannemen.

Wagner schreef in zijn verhandeling *Die Wibelungen* - ‘van wereldgeschiedenis tot sage’, over de Nibelungen, ‘kinderen van de nevel’, een dwergengeslacht dat ondergronds opereert. Hun vorst Alberich wordt gedreven door een sinistere erotiek en is, net als Wotan in zijn streven naar macht, vervuld van begeerte naar het goud dat hem met lonkende kracht tegemoet straalt vanaf de bodem van de Rijn. Daar in de diepte van de rivier wordt het goud, dat zichtbaar wordt als de zonnestralen diep in het water doordringen, bewaakt door de Rijndochters - in sierlijke sluiers gehulde vissenvrouwen, het lange haar wuivend in de stroom van het water. Deze ‘wilde zusters’ zwemmen met elegante bewegingen rond de riffen en zingen: ‘Weia! Waga!/ Woge, du Welle/ Wallezur Wiege!/ Wagalaweia!/ Wallalaweiala weia!/’. Het monster Alberich kan met zijn hoogpuntige ‘Tarnhelm’ - die zijn broer Mime, de insectoïde figuur met ragfijne vleugels boven een geschubd schild en stekelig behaarde bast, met zijn vlijmscherpe klauwen voor hem heeft gesmeed - alle mogelijke transformaties ondergaan en zelfs helemaal verdwijnen. Vanaf de rivierbodem begluurt hij de Rijndochters en zingt: ‘Hehe! Ihr Nicker/ Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk!/ Aus Nibelheims Nacht, naht ich mich gern.’ Een van de nimfen hoort dat hij ‘de preutse vissen te pakken wil krijgen’ en duikt dieper omlaag, ziet wie haar bespiedt, en roept: ‘Getver! Een gedrocht!’

In Wagners *Ring* vormen de Nibelungen de tegenpool van de Goden hoog in de lucht: ‘In de religieuze mythe van de Scandinaviërs is de benaming Nibelheim om het onderaards verblijf van de nachtgeesten, de “Zwartalvers” of zwartelven aan te duiden in tegenstelling tot de hemelse woonplaats van de “Asen”, de lichtalvers of lichtelven, met Wotan als opperste licht-God, voor ons bewaard gebleven.’ Zo is Alberich de antagonist van Wotan. In Wagners gedachtewereld zijn de Nibelungen uit de Frankische stamsage een uit de dood ontkiemd, door de schoot van de nacht uitgebroed geslacht van gnomen. In onophoudelijke, rusteloze bedrijvigheid doorwoelen zij het inwendige van de aarde, ze verhitten, zuiveren en smeden harde metalen tot scherpe wapens, en uit de schatten van het goud worden sieraden gevormd, met als kroonjuweel de gouden heerserring, die de maker de macht over hemel en aarde zal geven. Zij, de werkenden, gaan diep gebukt onder het feodale juk van de reuzen. De reuzen weten echter niet hoe zij hun macht kunnen benutten; hun afgestompte geest stelt zich tevreden met de wetenschap dat ze de Nibelungen hebben geknecht. Deze slaven zijn de verdoemden, de

verworpenen der aarde, die hopen op verlossing.

In zijn verhandeling, ‘Oorsprong en ontwikkeling van de Nibelungenmythe’, schrijft Wagner: ‘De Frankische stamsage toont ons al in haar vroegste vorm de geïndividualiseerde Licht- of Zonnegod, die het monster van de chaotische oernacht overwint en doodt: dit is de oorspronkelijke betekenis van Siegfrieds strijd met de draak, eenzelfde strijd als die van Apollo tegen de slang Python. De oeroude strijd wordt dan ook voortgezet door het menselijk geslacht, dat zich aldoor beweegt van leven naar dood, van overwinning naar nederlaag, van vreugde naar verdriet, en zich zo, in een gestaag verjongingsproces, in en door zichzelf bewust wordt van het eeuwige wezen van de mens en de natuur. De essentie van deze eeuwige beweging, dus van het leven, vond zelf uiteindelijk haar uitdrukking in de “Wuotan” (Zeus), de opperste God, de vader, de vervuiler van het al. En al diende deze naar zijn eigen aard voor de hoogste God door te gaan en als zodanig ook de plaats van de vader voor de andere godheden in te nemen, toch was hij geenszins een historische oudere god. Zijn bestaan had hij integendeel te danken aan een nieuw en verhoogd zelfbewustzijn van de mens. Daardoor is hij abstracter dan de oude natuurgod, die is lichamelijker en de mensen meer eigen.’

De Oudscandinavische machtige oppergod Odin, zoon van het oerreuzenpaar Bor en Besta, heet Wodan bij de West-Germanen; Wagner noemde hem Wotan. Odin was de God van de dichters, wijzen, mensen in extase en krijgslieden, en hij was heer van de wijsheid en de occulte wetenschappen. Zijn titel ‘de gemaskerde’ dankt hij aan zijn voorliefde voor gedaanteverwisselingen en vermommingen als adelaar, monster of slang. De onstuimige Odin voedt zich uitsluitend met wijn en personifieert de onbedwingbare en razende krachten die zich van de minnaar meester maken op het moment van het orgasme, van de dichter tijdens zijn improvisatie, van de priester in zijn vervoering en van de woeste krijgsman in het heetst van de strijd. Hij is de kracht van het instinct, de buitensporigheid van de razernij die bovenmenselijke krachten geeft. Hij is geslepen en cynisch en zet aan tot de arglist die de vijand om de tuin leidt en de list die tot overwinning leidt; hij weet de tegenstander te verblinden en verlamt hem met schrik. Als groot reiziger is Odin altijd onderweg door bergen en dalen. Hij is gewapend met een speer, door dwergen vervaardigd. Zijn paard heeft acht benen: het galoppeert even makkelijk op aarde, door de lucht en op zee. Hij onderneemt een zoektocht om alles te leren kennen en te weten te komen.

Wagner heeft zich ten aanzien van de Scandinavische en Germaanse

mythologie enige vrijheden veroorloofd. Wagner gaf Wotan menselijke angsten en laat hem voortdurend aarzelen tussen liefde en egoïsme. Wotan houdt de tegenkrachten in toom door verdragen te sluiten. Ook zijn eigen driften worden in toom gehouden door het huwelijksverdrag dat hij afsloot met zijn vrouw Fricka, de Godin van de huwelijkse trouw en de burgerlijke moraal. Toch kon de oppergod aanvankelijk een enkele keer ontsnappen en pleegde echtbreuk, niet in de Godenwereld, maar op aarde. Van Erda kreeg hij negen dochters, de Walküren. Deze vogelvrouwen nemen in sommige interpretaties ook wel de gedaante aan van vrouwelijke centauren, die tot aan de heupen het lichaam hebben van vurige wilde paarden, die door de lucht klieven en op jacht zijn naar de zielen van de roemrijk gevallen helden.

De menslievende Wotan daalt regelmatig in diverse vermommingen af naar de aarde. Ook al dronk hij net als Odin van de bron der wijsheid, toch is hij niet in staat een oplossing te vinden voor de bevrijding van de Nibelungen. De verworvenheid van kennis en wetenschap heeft hij moeten bekopen met het verlies van één oog. Door dit oog af te staan aan de reus Mimir, de bewaker van de bron, werd hij een ziener. Dit offer symboliseert tevens het verlies van het vermogen tot instinctief voelen, denken en handelen, alsook de verwerving van zelfbewustzijn. Hij is zich zozeer bewust van zichzelf dat hij voortaan alleen zichzelf ziet en zichzelf zoekt. Wanneer Erda de aardgodin, de incarnatie van het onbewuste leven, hem het einde van de Godenwereld voorspelt, slaat het zegevierende en bevrijdende egoïsme om in doodsangst en blijft de zorg om de vergankelijkheid van de macht hem achtervolgen. Sindsdien handelt hij vanuit het schrikwekkende perspectief van het einde der tijden en voorziet hij de dag der wraak.

Om de gehele wereld te kunnen blijven regeren en alle doen en laten op aarde goed te kunnen overzien heeft Wotan de reuzen Fasolt en Fafner opdracht gegeven, de hemelburcht Walhalla voor hem te bouwen. In het oud-Noors betekent Valhall ‘hal van gevallenen’. Het is de woonplaats van geprivilegeerde, gesneuvelde helden die door de Walküren - krijgshaftige vrouwelijke wezens in schitterende uitrusting - uitgekozen werden om op het slagveld te sterven om vervolgens door deze naar het gelukzalige Walhalla gevoerd te worden. In deze burcht met vijfhonderdveertig poorten, waar de balken van lansen en de dakpannen van schilden zijn gemaakt, verblijven de helden in afwachting van de grote strijd die geleverd moet worden aan het einde der tijden, de Ragnarök. Wotan houdt residentie in de

hal met de gouden wanden. Te midden van donder en bliksem berijden de Walküren, maagden en minnaressen, de moedige gevallen helden. Het verhaal gaat dat deze strijdsters, tovenaressen en vruchtbaarheidsgodinnen vogelvrouwen zijn. Hun zwarte lijven zijn geharnast met vleugels als fel glanzende schilden en met scherpe vogelpoten als lange lansen, en hun hoofd is bedekt door een gouden vogelkophelm in de vorm van een doodshoofd. De Walküren zijn deskundig in erezaken. Ze weten hoe een gevecht moet worden geleverd. Hoe men met roem wordt overladen, hoe men de overwinning moet behalen. Hun verzamelnaam is veelbetekenend: 'Wal' betekent 'de dood' en 'Kjora' - 'küre', 'keus'. Uit naam van Wotan kiezen zij de dapperen die op het slagveld zullen vallen en een privé-leger voor hem moeten vormen in slechte tijden.

Wanneer Brünhilde, Wotans favoriete dochter, opkomt, zingt zij de Walküren-roep; die wordt vele malen herhaald en moet klinken als een energieke vreugdekreet: 'Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha! Hojotoho! Hojotoho!' Als zij het bevel van haar vader, de held Siegmund ten val te brengen, trotseert, verschijnt de woedende Wotan en begint het orkest te razen. Zij weet dat Siegmunds zoon Siegfried haar zal kunnen redden. Uit genade wordt zij met gevouwen vleugels op een stenen bed gelegd, omringd door een gevaarlijk vuur, dat alleen een held die geen angst kent zal trotseren. Siegfried kust haar tot bruid, maar zal haar al snel verraden en wordt uiteindelijk gedood. Wotan is steeds meer vermenselijkt en doolt als zwerver op aarde rond. De oppergod heeft alle fasen van woede en wanhoop doorlopen waarmee het volledige verlies van vrijheid, macht en aanzien gepaard gaat. De rol der Goden is uitgespeeld en de mensen zullen zich voortaan zelf moeten zien te redden, in een wereld die op alle manieren is vervloekt en verdoemd.

Het vuur laait op, Brünhilde volgt Siegfried in de dood en offert zich op voor het Nibelungenvolk, dat door haar daad verlost wordt. De Rijn treedt met volle kracht buiten haar oevers, de gladde, natte waternimfen sleuren de aanstichters van het kwaad de diepte in; ze veroveren het Rijngoud en nemen de ring weer in hun bezit. De vlammen bereiken Walhalla, waar de Goden en helden door het vuur worden verslonden.

Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie en publiceert geregeld over literatuur en muziek.

De illustraties bij dit artikel zijn afkomstig uit *Der Ring der Nibelungen, een fotografische impressie*, een uitgave van De Nederlandse Opera (1999), met foto's van Ruth Walz.

Bzzlletin
Proza

Het labyrint van Gilliams
Over *Ik ben Elias* van Maurice Gilliams

Op 20 juli 1900 werd te Antwerpen Maurice Gilliams geboren. Zijn honderdste geboortedag werd door uitgeverij Meulenhoff aangegrepen voor de monumentale uitgave van *Ik ben Elias*, waarin alle romans en verhalen van Gilliams zijn opgenomen: *Oefentocht in het luchtledige, Elias of het gevecht met de nochtegolen, Elseneur of het noodsweer der spreeuwen, Gregorio of een huwelijk op Elseneur, Winter te Antwerpen, Het tweede cohier von Elias*. Toegevoegd zijn *Een toelichting en verantwoording bij* Gregoria of een huwelijk op Elseneur door Pierre H. Dubois en *Eerherstel voor het 'tweede cahier' van* Elias? *Een literoir-historische toelichting* door Anne Marie van Musschoot.

De verschijning van het boek is een literaire gebeurtenis van jewelste, want het verzameld werk van Gilliams, *Vita Brevis*, is vrijwel onvindbaar (nou ja, behalve bij Ko van Leest, boekverkoper te Amsterdam) en *Ik ben Elias* biedt een prachtige kans op een (hernieuwde) kennismaking met zijn verhalend proza. Dat is sterk autobiografisch, maar ontsnapt volkomen aan de in *Bzzlletin* 271 gevoerde discussie over het autobiografische in de literatuur vanwege zijn unieke vorm en stijl. Wanneer de ikfiguur (die zonder scrupules gelijk te stellen is aan de schrijver, gezien Gilliams' dagboekaantekening waar deze uitgave zijn titel aan ontleent) zijn aanstaande schoonmoeder en bruid enkele jeugdherinneringen vertelt, noteert hij: '[...] werd mijn confidentie voor gewiekste vertelkunst gehouden' (blz. 187). Als we de pejoratieve connotatie van 'gewiekste' even voor lief nemen, kunnen we vaststellen dat Gilliams hiermee zijn oeuvre typeert. Hij schreef immers niet alleen: 'Stijl is: inhoud die van de vorm een activerende straling ontvangt,' (blz. 266) maar maakte dat ook alleszins waar. Als ik één oeuvre ken waar het cliché 'beklemmend proza' op van toepassing is, dan is het dat van Gilliams.

Op bladzijde 155-156 staat:

> 'Wat ben ik een al te vroegrijp, observerend, analyserend, teruggetrokken, steeds maar halfbegrepen dromertje geweest, een kind dat zich gaarne vanuit zichzelve vereenzaamde. Ofschoon zonder een gelukkige kans om mijn weten en kennen te vermeerderen, weldra uiterst nieuwsgierig zocht ik tot het waaróm der dingen en hun dwang op mij door te dringen. Het zeldzame, het och zo natuurlijke, met zijn oorzaken en gevolgen, waar ik ondragelijk in spanning kon door verkeren: het leverde niets dan vraagtekens, dan problemen op.'

Dit fragment is bij lange na niet van de evocerende kracht waar Gilliams' proza overigens in uitblinkt, maar het geeft wel in kort bestek de kern van zijn schrijverschap weer. De verteller spitst de waarneming hier weliswaar toe op het kind dat hij was, maar de observerende en analyserende kracht, de neiging tot vereenzaming en de zoektocht die meer vragen dan antwoorden oplevert, gelden in hoge mate ook voor

de volwassen schrijver die leefde en schreef in het genadeloze besef dat ‘het volmaakte geluk een subliem samenspel van illusies’ (blz. 170) is.

De lezer maakt kennis met een leven dat Elias' illusies in scherven uiteen doet vallen. Binnen het proza vlucht Elias veelal in (de illusie van) het verleden,-herinneringen die uitlopen op een beurtzang tussen liefde (voor zijn moe-

der, voor tante Henriette, voor zijn vader) en verbijsterde afschuw (voor tante Theodora, het nichtje Hermine, en niet in de laatste plaats: Gregoria). Het is evident dat Elias het sublieme samenspel van illusies nooit zo sluitend krijgt dat het volmaakte geluk - op een héél enkel moment na -binnen bereik ligt. Dat geldt ook voor de schrijver, van wie het hele boek door voelbaar is dat hij zijn literatuur bedrijft uit angst voor leegte. Gilliams' proza is geschreven, omdat er iets 'heel' gemaakt moest worden en juist daardoor is het zo schrijnend dat de zoektocht naar volmaakt geluk uiteindelijk uitloopt in een genadeloze zelfanalyse, zowel van de verteller in het verhaalheden, als van het jongetje dat hij was. Men leze bijvoorbeeld de passages over zijn zieke moeder, waarin deernis, liefde en een niet te delgen schuldgevoel om voorrang strijden. Hier is iemand aan het woord vanuit de vergeefse 'behoefte om door genegenheid van een menselijk wezen begeleid te worden.' (blz. 344) De verscheurdheid is tot in de syntaxis voelbaar gemaakt, want Gilliams schrijft in een volstrekt eigen, weerbarstige stijl, die maakt dat de lezer één van de motto's die hij vooraf liet gaan aan *Gregoria* maar beter ter harte kan nemen: 'Het tempo waarop gelezen wordt, maakt deel uit van de inhoud die men leest. Terwijl de ogen lezen, luisteren de oren mee.' Wie tijdens het lezen van Gilliams' werk zijn ogen en oren de tijd en de kost geeft, wordt geconfronteerd met de evocatie van een 'ik' die gevangen zit in de begrenzingen van eigen lichaam en geest en die van zichzelf zegt dat hij 'niets meer [heeft] kunnen afmaken, niets meer een toets van voltooidheid kunnen geven.'(blz. 157)

Ook daaraan is de 'noodzakelijkheid' van Gilliams' schrijverschap af te lezen: het werk is een labyrint van heden en verleden, van mystificatie en realiteit waar de schrijver zelf al schrijvend mee worstelde en waaruit ook voor de lezer nauwelijks een uitweg mogelijk is.

Aan *Gregoria of een huwelijk op Elseneur* is hij sinds 1938 blijven werken. De toelichting van Dubois is er niet voor niets, want het is maar de vraag of het boek er, zoals het er nu ligt, geweest zou zijn als Gilliams niet gestorven zou zijn. Het is samengesteld uit de laatste door de schrijver bewerkte versie, voor zover hij daarmee was gevorderd en uit de voorlaatste voor het resterende deel. Laten we dankbaar zijn dat *Gregoria* ontsnapt is aan de vernietigingsdrang die de schrijver tijdens een depressie overviel: twee grote plastic zakken vol moet hij vernietigd hebben.

De uitgave van *Ik ben Elias* in één band is vooral ook rechtvaardig, omdat - zoals Dubois in zijn stuk terecht schrijft - 'Gilliams altijd de schrijver is geweest van één enkel, nooit voleindigd, steeds herbegonnen boek, waarin hij gestalte trachtte te geven aan het personage dat hij was of meende te zijn.'

De uitgever is tot het besluit gekomen Het tweede *cahier van Elias*, waarin Elias pogingen doet de realiteit onder ogen te zien en sterft, als aanhangsel te publiceren, terwijl de schrijver dat uit de latere drukken van *Elias* had laten verwijderen, omdat hij het personage in volgende publicaties liet terugkeren. Hoe anders van stijl en perspectief ook, het maakt deel uit van het schrijverschap van Gilliams. Door het als aanhangsel te publiceren blijft het daar deel van uitmaken en is het tegelijkertijd, conform de wens van de schrijver, los komen te staan van *Elias*.

Op de keper beschouwd is het uitzonderlijk hoe een oeuvre dat naar de mening van de schrijver zo onvoltooid was en dat handelt over een zo verscheurd personage een dergelijk complete indruk kan maken. *Ik ben Elias* is zo 'heel' als de kei die Elias doet verzuchten: 'Die kei, in zijn binnenstebinnen vervuld van mysterie, heb

ik op mijn handpalm doen rusten, louter uit nieuwsgierigheid om zijn interne geheim te onsluiten dat zich nochtans niet van zijn uiterlijke vorm liet ontdoen.' (blz. 190)

RON ELSHOUT

Maurice Gilliams, *Ik ben Elias*. Romans en verhalen, waarin opgenomen het tweede cahier van Elias, toegelicht door Anne Marie Musschoot. Amsterdam, Meulenhoff, 2000.

Bzzlletin
Poezie

Verpuurde kristallen
Over *Verzamelde gedichten* van Gilliams

In *Gregoria of een huwelijk op Elseneur* verbeeldt Elias zich de reactie van zijn moeder op een van zijn brieven. Hij stelt zich voor dat hij met moederlijke weetgierigheid wordt aangespoord zichzelf schrijvend te exploreren en dat zij op de lacunes in zijn brief de vinger zal leggen, namelijk dat hetgeen waarvan hij zich had willen verlossen er niet op zodanige wijze in aanwezig is, dat hij het is die naar verlossing smacht. Hij veronderstelt het advies te zullen krijgen naar een noodzakelijk, onvervangbaar woord te zoeken. Hij vergelijkt dat met bloed persen uit een verwonding die met de punt van een naald wordt toegebracht. Dit veronderstelde advies (dat hij dus eigenlijk zichzelf geeft) lijkt de schrijver niet alleen bij het schrijven van zijn proza opgevolgd te hebben. Vooral in zijn gedichten is hij op zoek naar meer dan een ertsige delfstof, hij is op zoek naar kristal, zoals hij het zelf formuleert. Elders noteert hij dat het hem in zijn zelfportretten gaat om zelfontleding die het mogelijk maakt zijn levensstijl te verbeteren, te verpuren.

Of Gilliams er in geslaagd is door middel van zijn poëzie zijn levensstijl te verbeteren, waag ik op grond van de lectuur van zijn oeuvre te betwijfelen, maar dat hij in het verpuren van zijn gedichten geslaagd is, staat buiten kijf, zoals te zien is in de vierde druk van zijn *Verzamelde gedichten*, die in de schaduw van zijn verzamelde romans en verhalen verscheen.

Zeventig gedichten in twee-entachtig levensjaren (meestal geschreven voor 1958), het zoeken naar een noodzakelijk, onvervangbaar woord, het verpuurde kristal,- het kan niet anders of evenals bij zijn proza heeft Gilliams zichden' zelf hoge eisen gesteld en moet hij voor elke regel een gevecht geleverd hebben. Niet voor niets gebruikt hij dat pijnlijke beeld van de punctie.

Bij het schrijven van een gedicht komt men, volgens Gilliams, te weten 'of de innerlijk gefluisterde woorden adequaat in leesbare lettertekens *zichtbaar* opgetekend kunnen worden'. Dat dichterlijk credo moet natuurlijk omgekeerd gelden voor de lezer: van wat daar *zichtbaar* is opgetekend moeten in hem 'innerlijk gefluisterde woor-overblijven, zoals 'melancholie' bijvoorbeeld, na het lezen van 'Elegie': [...] 'Maar ik toef hier voor het venster / van een boerenkamer / waar een stoel de stilte tekent / en de bloemen bruin verwelken / in een glas groen water.' Of onvervuld erotisch verlangen na het lezen van 'Nachtzoelte', waarin water 'met schokken valt' over 'naakte sidderende leden', maar 'uw jonge kou ongerept blijft.' Gilliams vroegste verzen zijn nogal traditioneel en hebben nog weinig van zijn eigenzinnig taalgebruik dat zo kenmerkend is voor zijn proza. Maar vanaf 'De fles in zee' (1927-1929) krijgen zijn taalgebruik en beelden het noodzakelijke, onvervangbare, kristalharde dat hij zichzelf adviseerde. Zo begint 'Tristitia ante' met een aantal scherp geëtste beelden van een besneeuwd landschap. In een regel als 'Eéns knaagt de kou tot op het been', vallen de winterse kou, de gevoelde rampzalige eenzaamheid én de later optredende dode haas samen. Nadat 'ik' 'de haas gemarteld vind, / onbewust en stijf / in zijn bloed op de sneeuw,' eindigt het gedicht met deze strofe:

Er is niets dan hevig wit
in mij, en ik raak dat licht niet kwijt;
en er is niets zo smal en nauw
als het eigen lijf.

Regels als deze lopen vol betekenis. Natuurlijk is dat ‘wit’ een echo van de sneeuw, maar minstens evenzeer wordt het ‘ik’ wit voor de ogen en herhaalt dat wit in alle hevigheid het niets. De woorden ‘smal’ en ‘nauw’ zijn in deze context gevat in een paradox: uit de gevangenschap in eigen lichaam is niet te ontsnappen, maar tegelijkertijd demonstreert de dode haas in de sneeuw hoe kwetsbaar dat eigen lijf is.

De innerlijk gefluisterde woorden die bij de reeks ‘Het Maria-leven’ (1930-1931) een rol spelen heeft Gilliams in *Gregoria* geformuleerd: ‘Iedere versregel van mijn mariale gedichten krans werd me door de tragiek ingegeven, - de tragische verwijdering van moeder en zoon [...].’ Wie de reeks leest, ziet weliswaar dat hij doortrokken is van bijbelse allusies, maar ziet tevens in dat dit leven van Maria niet voor niets aan de moeder van de dichter is opgedragen. Het accent wordt sterk gelegd op ‘wat de moeder spreekt [...] is de onstelpbare roep die voor ons geheimzinnig blijft.’ De moeder is het onbegrijpelijk wezen dat ‘moederziel alleen’ is, hetgeen onder meer verbeeld wordt in de tegenstelling tussen haar teerheid en de harde diamanten kern die in haar groeit na de annunciatie:

> Zij is haar lichaam zacht gaan strelen,
> zij was de kleine tere en hierbinnen
> droeg ze 't diamanten, harde goed
> dat haar beschrijnen en doorsnijden moest.

Het is buitengewoon hoezeer Gilliams zich in de reeks weet te identificeren met de Mariafiguur. Het vermoeden dient zich aan dat dit vermogen vooral de gemoedsgesteldheden van zijn hoofdfiguur geldt. Gevoelens van melancholie, eenzaamheid, afkeer van het leven, maar ook liefde en mededogen zijn de sensitieve Gilliams bepaald niet vreemd, maar ze moeten omgezet worden in het verpuurde kristal van de poëzie, zoals in de ijzingwekkende, inderdaad kristalharde paradox dat de moeder de zoon, met wie zij ooit één was, uitsluitend nog kan ontmoeten ín (dat hier letterlijk genomen dient te worden) de eenzaamheid (van de dood):

> ***Piëta***
>
> Nu sluit zij met ijs van haar stilzwijgendheid
> de ganse gaping tussen geest en lijf,
> tot zij geworden is de blinde starende
> in eenzaamheid, Jezus, waar zij U bereikt.

Gilliams schreef een ‘Grafschrift’:

> De hoge woorden die de harten breken,
> worden in 't vlietend water neergeschreven.
> - Een steen rust op de bedding der rivier.
> Hij riep de wieren niet om hem te strelen.

Aan dat beeld van het snel voortstromende water waarop de woorden geschreven werden, is af te lezen dat Gilliams niet veel fiducie had in zijn schrijverschap - het *panta rhei* principe gaat hier verwoestend te keer, maar ook die steen op de bodem zou een beeld voor de dichter kunnen zijn. Het is nog maar de vraag of die ongeroepen wieren zich nu wel of niet aan die steen zullen hechten. Gezien het karakter van Gilliams' gedichten en het karakter van hun schepper ligt het voor de hand te

veronderstellen dat het niet zal gebeuren. Die steen ligt daar onbegrijpelijk eenzaam, onaantastbaar, vervuld van mysterie en is niet uit op streling, maar op harde puncties uit het leven van een schrijver die vond dat hij slechts in de dood de losprijs kon betalen.

Beetje kliederig sterven
Over *Alle kinderen zijn van glas* van Wouter Godijn

In 1997 debuteerde Wouter Godijn met de roman *Witte tongen*, waarin hij op ingenieuze wijze Carry van Bruggens stelling ‘Distinctiedrift is levensdrift, eenheidsdrift is doodsdrift’ van een contravorm voorzag door de distinctiedrift met doodsdrift te verbinden. Hij liet ‘goed’ en ‘kwaad’ een valse beurtzang vertolken. Op deze thematiek inhakend vermeldt de flaptekst van Godijns dichtbundel, *Alle kinderen zijn van glas*, dat ‘goed en kwaad een symbiotische

relatie lijken te onderhouden, zoals ook schoonheid en lelijkheid in elkaar overgaan.’ Zulke teksten wijzen in de richting van Baudelaires *Bloemen van het kwaad*, maar ging het bij Baudelaire om strak vormgegeven gedichten die als het ware contrasteerden met de inhoud, Godijns gedichten lijken vormloos en de stijl ‘kliederig’. Dat laatste is een groot verschil met de roman die gekenmerkt wordt door nuchtere verteltrant, een zelfs wat vlak te noemen stijl. Je zou kunnen zeggen dat Godijn in de roman zijn stijl niet in het geding brengt, terwijl hij dat in zijn gedichten juist wel doet. De toon die hij in zijn gedichten laat ontstaan is misschien het beste te omschrijven met *debunking*:

> Een clair-obscur van modder en licht:
> Een gedicht als een halfdode watervogel.
> In het riet. Een beetje kliederig bezig met sterven.

De formulering is scherp en ijzingwekkend, maar het werkelijk ontluisterende, want het niet relativeerbare relativerend zit hem in dat ‘beetje. Dat klinkt laatdunkend, bijna onverschillig en die houding lijkt hij niet alleen aan te nemen ten opzichte van sterven, maar ook van het leven. In het gedicht ‘Huiswerk’ staat onder meer:

> Ik moet mijn zegeningen tellen:
> - van wie? van wie? -
> ik heb twee vrouwen, een grote en een kleine,
> en een vader die echt kanker heeft,
> nog spannender dan de verhalen die hij vroeger
> voor het slapengaan
> vertelde.
> Nu is hij net zo'n in verval geraakt speelgoeddier.
> ‘Opa is een teddybeer met één oor geworden.’
>
> Tellen maar? Een - twee...
> O jee, foutje, Ik had moeten schrijven
> ‘voor wie’.

De zelfcorrectie laat zien dat de slordigheid een bewuste keuze is, het gedicht ziet er opzettelijk uit als een bijna laconieke notitie. Inhoudelijk getuigt dit gedicht op het eerste gezicht van een indifferentie die de mijne niet is: de zieke vader als een zegening opvoeren is een niet al te kiese ingreep, maar lijkt de uitwerking van een gedachte die Godijn al vroeg in de bundel onder woorden brengt: ‘Wat je overhoudt als alles is afgekeurd: / de enige manier waarop het misschien nog iets wordt.’ (blz. 10) Het verschil met Rob Chrispijns ‘Als je één ding maar onthoudt: dat je heel veel weg moet gooien voor je écht iets overhoudt’ is evident. Het gaat Chrispijn om een strenge selectie ten einde iets van kwaliteit over te houden, bij Godijn draait het uit op een som die op (bijna) nul uitkomt. Zijn ‘iets’ ligt erg dicht bij een cynisch ‘niets’. In de tweede strofe van het gedicht over de kliederig stervende eend blijkt het tafereel gadegeslagen te worden door een ‘publiek’:

> Publiek erbij om geciviliseerd te geeuwen.
> ‘Komt er nog wat van?
> We zitten hier nu al eeuwen.’

De houding van de omstanders strookt zo te zien niet met het vernederende lijden van de eend. Godijn compliceert de tekst door gedicht en watervogel op elkaar te

betrekken, zodat onduidelijk is of hun onverschilligheid de tekst of het sterven betreft. Waarschijnlijk maakt ook dit niet uit, want men gaat ‘teleurgesteld’ weg, zonder op een of andere manier ingegrepen te hebben. Is het juist deze volstrekte onverschilligheid waar de dichter mee worstelt, want de uiteindelijk ‘verlossing’ komt van een engel, die een rat blijkt te zijn? Hij maakt vretend een eind aan het sterven van de eend. Sterven is blijkbaar niet iets wat je, zoals ‘Kinderverhaaltje’ zegt, ‘te zijner tijd gewoon uit de losse pols’ doet.

De dichter die hier aan het woord is, is niet zozeer verdorven (want er spreekt opvallend weinig plezier uit de ontgoochelde manier waarop hij naar het leven kijkt) als wel bedorven. Zijn laconieke toon, zijn schokschouderen is maar quasi en zo nu en dan wordt daardoorheen plotseling iets van wanhoop en hunkering zichtbaar. In ‘Past de oude man al?’ kijken we met een zieke, oude man uit op ‘altijd hetzelfde uitgewoonde plantsoen’, maar na een blik

op ‘de schaterend blauwe hemel’ en een krijsende zon eindigt het gedicht met:

> Mamma, ik ben vrijwel die oude man,
> ik wil naar huis, ik wil een lollie
> en een kus op mijn verzegelde mond.

Godijn heeft een scherp oog voor de ontluisterende kanten van het leven. Het is er hem daarbij niet, zoals bijvoorbeeld Levi Weemoedt, te doen om het ‘humoristische’ daarvan, integendeel: absurde of op eerste gezicht humoristische beelden of formuleringen dienen in Godijns gedichten bijna steevast om ze schrijnender en scherper te maken. Een enkele keer lukt dat niet helemaal en blijft meer het kolderieke van het beeld hangen, zoals in ‘Vanuit mijn heupen’ waarin de ‘held’ zijn schoonvader voor uitglijden behoedt, om vervolgens te stellen dat hij liever een held was geweest: ‘Zes man vanuit mijn heupen aan gort knallen. / Zonder mijn sigaret uit mijn mondhoek te halen.’ In het lulligheidsbesef dat hier opgeroepen wordt, overheerst het dwaze van het beeld te veel, waardoor dat deel van het gedicht juist wel te veel ‘Weemoedt’ wordt. Maar meestal gaat het goed. Godijn heeft zijn ‘ik klieder maar wat aan’ stevig beteugeld. Tot op zekere hoogte doet zijn werk wel eens denken aan dat van Frank Koenegracht, het kent ook van die grimmige, schrijnende en nogal eens verrassende beelden. Zo komt in ‘Dromen van kolibries’ de titel van de bundel terug. Van de vergelijking die de breekbaarheid van kinderen laat zien, kun je nog zeggen dat die dicht tegen het cliché aan ligt, maar Godijn gaat door: ‘Kinderen zijn langpootmuggen.’ Wie ooit geprobeerd heeft zo'n beestje onbeschadigd naar buiten te krijgen, weet hoe kwetsbaar ze zijn en wie zich die kwetsbaarheid bewust is, kan nooit zo onverschillig zijn als Godijn het wel wil doen voorkomen:

> Later was mijn vader grotendeels dood.
> Hij lag op beden brulde,
> ik zat ernaast en lulde
> in de ruimte.
> Zo af en toe voegde zich een verpleegster bij ons en
> vroeg:
>
> ‘Wilt u er misschien iets bij gebruiken?’

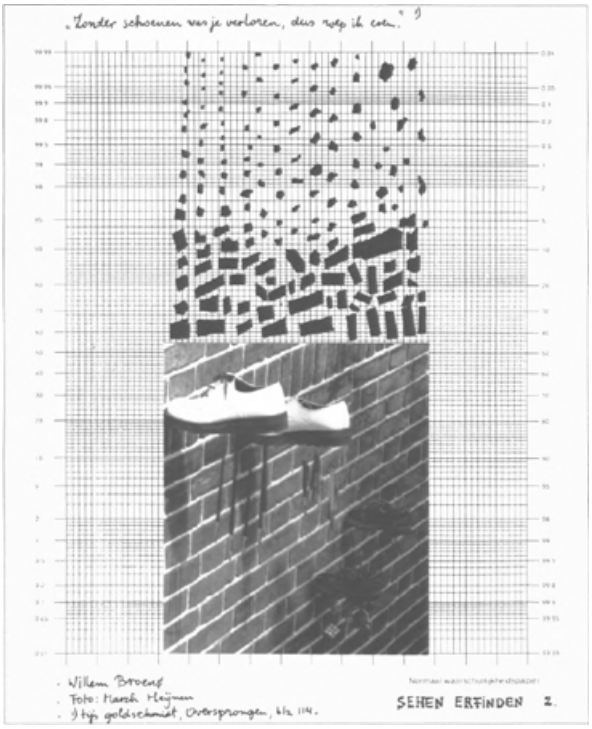
Wie de onmacht van de zoon zo genadeloos beseft, kan welhaast niet anders dan zijn machteloosheid wanhopig overschreeuwen - en daar het volle, modderige licht op laten vallen.

Wie het pijnlijk misplaatste taalgebruik van de verpleegster zo haarfijn aanvoelt, weet precies wat hij met zijn eigen taal bewerkstelligt: de schok van het existentiële besef dat alles ‘hier telkens niets’ is, maar soms schemert daar -zijns ondanks - doorheen: ‘Zolang ik er zelf nog ben, / kan er niet eens een dode tak verdwijnen.’

RON ELSHOUT

> Maurice Gilliams, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 2000
> Wouter Godijn, *Alle kinderen zijn van glas*. Amsterdam/Antwerpen, Contact, 2000.

[Sehen erfinden 2 - Willem Broens]



[Nummer 276]

Voor de lezers
van de redactie

Het *All Ireland festival* dat eind januari/begin februari 2001 in Utrecht plaats heeft, vormde voor BZZLLETIN aanleiding om een themanummer uit te brengen over de Ierse literatuur.

In dit nummer nu eens niet aandacht voor uitsluitend de grote namen uit de Ierse literatuur, zoals Beckett, Heaney, Joyce en Yeats, maar veel ruimte voor in Nederland minder bekende auteurs en - vooral - voor enkele nieuwe visies op alom bekende oeuvres.

Perro de Jong en Jan Frans van Dijkhuizen presenteren, behalve een nieuwe vertaling van twee sonnetten van Seamus Heaney (in samenwerking met Frans en Stijn Hoppenbrouwers), ook een nieuwe visie op het werk van deze Noord-Ierse dichter. Perro de Jong bespreekt daarnaast in een overzichtsartikel de jongste lichting Ierse dichters en Wim Tigges boog zich over de - marginale -positie van de Ierse taal en literatuur in de hedendaagse Ierse cultuur. Yves van Kempen bespreekt het pas in vertaling verschenen debuut van Beckett en zet dat in het kader van diens latere en meer bekende werk. Onno Kosters concentreert zich in zijn artikel op het werk van Jack B. Yeats en op diens vriendschap met Beckett en de wederzijdse invloed die de toneelschrijver en de broer van de bekende dichter op elkaar uitoefenden. Roselinde Supheert keek naar de receptie van het werk van Yeats in Nederland - een receptie die vooral in het teken stond van een romantische, en in die zin nogal clichématige visie op Ierland en de leren.

Dit nummer van BZZLLETIN besluit met een deel uit *De Leenane trilogie*, een lers ‘dorpsdrama’ van de spraakmakende toneelschrijver Martin McDonagh in een (werk)-vertaling van Peter Verhelst. Dit toneelstuk zal binnenkort op het repertoire verschijnen van het Toneelhuis in Antwerpen en in het najaar in Nederland te zien zijn bij Hollandia/Het Zuidelijk Toneel.

Jan Frans van Dijkhuizen en Perro de Jong
Overwinningstekens in het abattoir?
‘Mycenae lookout’ en de latere gedichten van Seamus Heaney

> Her soiled vest,
> Her little breasts,
> [...]
>
> the char-eyed
> famine gawk-
> she looked
> camp-fucked
>
> and simple.

Het schijnt een wet te zijn dat artikelen en boeken over de Noord-Ierse Nobelprijswinnaar Seamus Heaney beginnen met het aanhalen van het schooljongetjesgedicht ‘Digging’ uit 1966. Hierin probeert Heaney af te rekenen met zijn schuldgevoelens over het feit dat hij niet het land is gaan bewerken zoals de rest van zijn familie. Dit doet hij door middel van de beroemd geworden belofte dat hij zijn pen dan maar zal gebruiken als schop (‘Between my finger and my thumb/ The squat pen rests./ I'll dig with it.’). Maar dit is natuurlijk onzinnig: als Heaneys literaire graafwerk al iets oplevert, dan zijn het veenlijken en andere zaken die misschien een archeoloog zouden interesseren, maar niet een turfsteker of boer.

De regels boven dit artikel zijn afkomstig uit het lange gedicht ‘Mycenae Lookout,’ uit de bundel *The Spirit Level* (1996). Ze laten zien dat Heaney nog wel meer in zijn mars heeft dan ‘Digging.’ In dertig jaar heeft hij een bijzonder complex oeuvre opgebouwd waarin vragen over de status van het schrijverschap en de aard van de taal op een groot aantal verschillende manieren worden gesteld. Het is dan ook merkwaardig dat zoveel critici steeds weer teruggaan naar ‘Digging’ en andere jeugdwerken. De onderliggende gedachte lijkt te zijn dat Heaneys werk zich van zijn debuut tot aan *The Spirit Level* feitelijk laat lezen als een doorgaande lijn, met hoogstens hier en daar een bochtje. De morele twijfels die Heaney in ‘Digging’ uit over de aanvaardbaarheid van een carrière als schrijver worden zo gemakshalve verheven tot handelsmerk - iets waardoor hij later, wanneer het geweld van de Noord-Ierse Troubles is losgebarsten, zijn geloofwaardigheid en menselijkheid zal behouden. Het is niet toevallig dat de bekende literatuurcriticus Christopher Ricks Heaney ooit omschreef als ‘the most trusted poet of our islands.’ Was Heaney bakker geweest, dan mag je aannemen dat hij liever

had gehoord dat hij lekker brood maakte dan dat hij betrouwbaar was. Maar een dichter als Heaney heeft voor Ricks kennelijk meer weg van een bankier: iemand aan wie je met een gerust hart delicate zaken kunt toevertrouwen. De vraag die we hier willen stellen is of je Heaneys latere opstelling inderdaad zomaar kunt afleiden uit zijn allervroegste werk. Hieraan zijn twee andere vragen gekoppeld: als Heaney, zoals zovaak wordt gezegd, de belangrijkste nog levende dichter is, waarom is er dan zo weinig kritisch debat over zijn betekenis? En wat is uiteindelijk de status van zijn latere werk? Is het een soort invuloefening waarvan de basiselementen al lang vastliggen? Veel critici lijken dit te geloven. De meeste gangbare lezingen van Heaneys werk draaien om een conflict tussen publiek en privé dat al ten tijde van *Station Island* (1984) feitelijk was uitgevochten. In het titelgedicht van *Station Island* laat Heaney zich over zijn morele twijfels omtrent het schrijverschap (zijn schuldgevoelens lijken intussen verschoven te zijn van zijn eigen familie naar de slachtoffers van de Troubles) adviseren door de geest van James Joyce. Diens advies is duidelijk: ‘The main thing is to write/ For the joy of it.’ De geest van Joyce raadt hem aan politieke poëzie, ‘that subject people stuff,’ links te laten liggen. Verderop in het gedicht zegt Heaney dat hij feitelijk niets nieuws heeft gehoord, ‘nothing that I had not known already.’

Een vocabulaire van licht en lucht

Er is vaak op gewezen dat er sinds deze ‘ontmoeting’ sprake is van een toegenomen lichtheid in Heaneys werk, een vocabulaire van licht en lucht dat vanaf *The Haw Lantern* (1987) zijn entree maakt. Je zou haast gaan denken aan een overwonnen midlife crisis wanneer je regels leest als ‘Me waiting until I was nearly fifty/ To credit marvels’ uit ‘Fostering’ in *Seeing Things* (1991). Inderdaad spelen ‘marvels’ een steeds grotere rol in Heaneys werk. Daarmee lijkt het ook moeilijker te worden om nog iets zinnigs te zeggen over de inhoud ervan. De criticus George Steiner heeft naar aanleiding van Dantes *Paradiso* gewaarschuwd dat ‘light passes to a diminishing degree into speech; instead of making syntax translucent with meaning, it seems to spill over in unrecapturable splendour or burn the word to ash’ (*Language and Silence*, 1967, p.60). In hoeverre staan Heaneys latere gedichten in het teken van zo'n ‘unrecapturable splendour’?

De critici schijnt het niet te deren. Die stellen blijkbaar niet zulke stringente eisen aan de inhoud van Heaneys gedichten, zolang ze het beeld maar in stand kunnen houden van een overwinning voor de kunst in tijden van toenemende onmenselijkheid. Ironisch genoeg zouden ze Heaney misschien niet eens hebben opgemerkt als deze direct was begonnen te schrijven in zulke vage, niet-politieke termen. Het is juist het feit dat hij ooit, ten tijde

van *North* (1975), wel geprobeerd heeft een soort van politieke poëzie te schrijven dat hem zo interessant maakt. Zijn carrière heeft zo iets weg van een *Bildungsroman*: Heaney die tijdig inziet dat hij zijn artistieke idealen trouw moet blijven, en die door deze ervaring een levend voorbeeld wordt voor anderen. Zo kan nog op de valreep van de twintigste eeuw iets van de spiritualiteit van de westerse literatuur terug worden gewonnen.

Als de gedichten die Heaney vervolgens schrijft steeds vager en opener worden, dan komt dat de bruikbaarheid ervan alleen maar ten goede. Neem bijvoorbeeld het beroemde citaat uit Heaneys toneelstuk *The Cury At Troy* (1992): ‘once in a lifetime/ The longed-for tidal wave/ Of justice can rise up/ And hope and history rhyme.’ Deze regels hebben zelfs de Amerikaanse ex-president Bill Clinton zodanig geïnspireerd dat deze er een door hem geschreven boek naar heeft vernoemd. Maar Heaney, als taalkunstenaar, zal toch beter weten dan wie dan ook dat ‘hope’ en ‘history’ niet rijmen. Zou het werkelijk zijn bedoeling zijn geweest om een complexe situatie zoals die in Noord-Ierland terug te brengen tot zo'n loffelijk maar uiteindelijk inhoudsloos zinnetje?

Een buitenstaander

Een aantal van deze vragen wordt misschien wel beantwoord in Heaneys laatste bundel, *The Spirit Level*, en dan met name in het lange en complexe gedicht dat letterlijk het hart van de bundel vormt, ‘Mycenae Lookout.’ Het gedicht is een hervertelling van Aeschylus' *Agamemnon*, het eerste deel van de *Oresteiar*-trilogie, vanuit het perspectief van de ‘watchman,’ de wachter uit het stuk, die op het dak van het koninklijk paleis jaar in jaar uit wacht op het overwinningsteken van Agamemnon uit Troje. In het oorspronkelijke *Agamemnon* is deze wachter een bijfiguur, die alleen in de eerste scène van het stuk voorkomt. In een klassiek postmodern gebaar, dat bijvoorbeeld doet denken aan Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, maakt Heaney een marginaal personage uit een canonieke literaire tekst tot zijn zegsman. Juist de buitenstaanderspositie van de wachter maakt ‘Mycenae Lookout’ al gelijk tot een commentaar op de positie van de dichter binnen een door politiek geweld geteisterde samenleving.

Dit blijkt uit het citaat uit *Agamemnon* dat het motto vormt van Heaneys gedicht: ‘the ox is on my tongue.’ Deze regel beschrijft het onvermogen tot spreken dat de wachter in Aeschylus' tragedie ervaart. De regel maakt deel uit van de laatste monoloog van de wachter, waarin deze zijn verdere zwijgen aankondigt (in de vertaling van Robert Fagles, Penguin Classics 1977):

> The ox is on my tongue.
> Aye, but the house and these old stones,
> give them a voice and what a tale they'd tell.
> And so would I, gladly...
> I speak to whose who know; to those who don't
> my mind's a blank. I never say a word

In ‘Mycenae Lookout’ laat Heaney de wachter, na eeuwen stilte, spreken. Net als Aeschylus thematiseert ook hij echter het zwijgen van het personage. Ook Heaneys wachter beschrijft zijn onvermogen om over de Trojaanse oorlog te spreken: ‘Our war stalled in the pre-articulate.’ Voor hem onttrekken oorlogservaringen zich aan talige ordening. De wachter uit ook zijn afschuw, zijn ‘old disdain,’ ten aanzien van hen die wél gemakkelijk over hun ervaringen praten, de zogenaamde ‘mouth-athletes’ die zichzelf als de ‘true Argives’ beschouwen. Hiermee wordt de buitenstaanderspositie van de wachter in ‘Mycenae Lookout’ duidelijk. Hij ervaart een afstand ten opzichte van de gemeenschap van Argos. Hij doet niet mee aan de oorlog - hij kijkt letterlijk toe. Zijn positie als randfiguur blijkt verder uit zijn observaties over de oorlog zelf. Zo opent ‘Mycenae Lookout’ met de volgende regels:

> Some people wept, and nor for sorrow - joy
> That the king had armed and upped and sailed for Troy,
> But inside me like struck sound in a gong
> That killing-fest, the life-warp and world-wrong
> It brought to pass, still augured and endured.

Waar anderen zich vol overgave in de oorlog storten, houdt de wachter afstand, en is hij zich op pijnlijke wijze bewust van de verschrikkingen van het oorlogsgeweld.

Heaney werkt het beeld van de os op de tong van de wachter uit in de volgende opmerkelijke passage, waarin het oude Griekenland door middel van anachronismen in een hedendaagse context wordt geplaatst:

> I would feel my tongue
> Like the dropped gangplank of a cattle truck,
> Trampled and rattled, running piss and muck,
> All swimmy-trembly as the lick of fire,
> A victory beacon in an abattoir...

In plaats van één os dendert er hier een hele kudde koeien over de tong van de wachter heen. In deze regels is de wachter niet zozeer iemand die niet *kan*

spreken, maar iemand die de macht over zijn spraak verliest, wiens tong onder controle staat van een externe instantie. Dit gegeven duikt ook in andere gedaanten op in ‘Mycenae Lookout.’ Zo stelt de wachter zich voor dat een godheid hem als zijn instrument gebruikt:

> If a god of justice had reached down from heaven
> For a strong beam to hang his scale-pans one
> He would have found me tensed and ready-made.

Ook de Trojaanse zieneres Cassandra, de hoofdpersoon van het tweede deel van ‘Mycenae Lookout,’ wordt bezeten door een ‘roused god.’ Heaneys werk kent een meer algemene belangstelling voor het visionaire. In zijn poëzie vormt de goddelijke trance een beeld van het schrijven van poëzie, en is de bezetene verwant aan de dichter. Zo wordt in de gedichtencylus ‘Shelf Life’ uit *Station Island* de volgende wens uitgesproken:

> that I may escape the miasma of spilled blood,
> govern the tongue, fear hybris, fear the god
> until he speaks in my untrammelled mouth.

Het dichterschap wordt hier, eveneens in een verwijzing naar de Griekse oudheid, voorgesteld als een toestand waarin de dichter, om ‘onbelemmerd’ te kunnen spreken, zich overgeeft aan een externe goddelijke kracht. Belangrijk is dat de dichter via deze visionaire toestand ook kan ontsnappen aan wat hij omschrijft als een ‘miasma of blood.’ In het licht van Heaneys werk en van zijn positie als Noord-Iers dichter is dit op te vatten als een verwijzing naar de bloedige Noord-Ierse geschiedenis. Het visionaire heeft in Heaneys werk dus een duidelijk politieke lading. Heaney houdt er overigens bepaald geen romantische gedachten op na over de dichter als visionair. Hij beschrijft het visionaire juist als een uiterst pijnlijke ervaring, zoals blijkt uit zijn weergave van de visioenen van de mythische koning Sweeney in *Sweeney Astray*: ‘his brain convulsed,/ his mind split open./ Vertigo, hysteria, lurchings/ and launchings came over him.’ Ook de wachter in ‘Mycenae Lookout’ wordt in zekere zin overweldigd door het geweld dat hij gadeslaat. Zijn rol als visionair impliceert in feite dat hij de gebeurtenissen indirect, maar in verhevigde mate beleefd: ‘I'd dream of blood in bright webs in a ford, / Of bodies raining down like tattered meat / On top of me asleep.’

De dichter en de visionair zijn in het werk van Heaney verwant aan een derde figuur: de buitenstaander. In ‘Mycenae Lookout’ is de wachter, als visionair, een randfiguur, iemand die zich niet actief in de oorlog mengt, maar deze gadeslaat van een afstand. Dat zijn perifere positie ten opzichte

van oorlog en maatschappij relevant is, wordt duidelijk wanneer wij hem afzetten tegen de figuur van Cassandra. Cassandra en de wachter zijn verwant aan elkaar, zij zijn de twee 'zieners' in het gedicht. Maar ze zijn ook elkaars tegenpolen. Waar de wachter vanaf de zijlijn toekijkt, en er niet direct bij betrokken raakt, verliest Cassandra door de oorlog haar leven. Voor haar is toekijken er niet bij.

In de tekst van 'Mycenae Lookout' krijgt Cassandra, in tegenstelling tot in *Agamemnon*, *geen* visionaire ervaring toebedeeld. Die ervaring is althans uiterst teleurstellend, zoals blijkt uit haar laatste woorden, net voordat ze door Clytemnestra wordt vermoord:

> Awipe
> of the sponge,
> that's it.
>
> The shadow-hinge
> swings unpredictably
> and the light's
>
> blanked out

De moord op Cassandra is zo een daad zonder transcendente betekenis: de profetes sterft uiteindelijk zonder profetie. De gave der profetie wordt daarmee - althans in het gedicht - overgeheveld naar de wachter, de buitenstaander. Hij is het die in het slotvisioen van 'Mycenae Lookout' over de grenzen van plaats en tijd zal heenkijken.

Ontsnappen aan de tredmolen van de vergelding

Het belang van het contrast tussen Cassandra en de wachter, en van het visioen van de wachter, blijkt wederom uit eerder werk van Heaney, en met name uit het cruciale gedicht 'Exposure' uit *North*. Dit gedicht is geschreven naar aanleiding van Heaneys verhuizing van Noord-Ierland naar de Ierse Republiek. Als publiek figuur stond Heaney onder aanzienlijke druk om zich uit te spreken over de politieke situatie in Noord-Ierland, en om voor een bepaalde kant te kiezen. Zijn verhuizing betekende dat hij afstand nam tot Noord-Ierland, en tot de loyaliteitsdruk die hij daar voelde. In 'Exposure' beraadt hij zich op zijn positie als buitenstaander: 'I am neither internee nor informer; / An inner émigré.' Heaney beschrijft zichzelf in dit gedicht dus als een tussenpersoon, een vreemdeling-binnen-de-muren. De wachter in 'Mycenae Lookout' lijkt erg op de spreker die Heaney in

‘Exposure’ ten tonele voert. Ook de wachter doet niet mee aan de oorlog, al kan hij zich er mentaal niet aan onttrekken, en ook hij kent een dubbele loyaliteit: ten aanzien van Agamemnon én Clytemnestra. Evenals de spreker in ‘Exposure’ mist hij de ‘once in a lifetime portent,’ het grootse, beslissende moment, dat Cassandra in zekere zin wel ten deel valt. Cassandra's tragedie is dat haar ‘once in a lifetime portent,’ haar sterven voor Troje, uiteindelijk betekenisloos blijkt te zijn. Het is de buitenstaander, de wachter aan wie uiteindelijk een blik voorbij de horizon wordt vergund.

De wachter formuleert dit visioen in het laatste deel van ‘Mycenae Lookout,’ getiteld ‘His Reverie of Water.’ In dit visioen wordt de cyclus van geweld die het gedicht beschrijft getransformeerd tot een waterrad, een niet-destructieve cyclus, die energie genereert: ‘the treadmill of assault / turned waterwheel.’ Dit beeld kan gelezen worden als Heaneys visioen van een Ierland voorbij de wraak, een Ierland dat aan de tredmolen van vergelding is ontsnapt. Een ander belangrijk beeld in de ‘reverie’ van de wachter is dat van een net ontdekte bron:

> discharged soldiers testing the safe ground
> finders, keepers, seers of fresh water
> in the bountiful round mouths of iron pumps
> and gushing taps.

De soldaten in deze passage zijn uit hun dienst ontslagen, en testen de nieuwe waterbron. Zo worden zij tevens ‘seers,’ zieners. Het patroon van profetieën en visioenen in ‘Mycenae Lookout’ wordt hiermee voleindigd: eenmaal ontslagen uit hun conventionele rol krijgen de soldaten een visioen van stromend water toebedeeld. Ook dit is een zinnebeeld van hernieuwde levenskracht, van een ontsnapping aan geweld. Feit blijft echter dat deze beelden slechts gestalte krijgen in een toekomstdroom, een ‘reverie.’ Hoe wezenlijk deze droom ook is, wat uiteindelijk overheerst in ‘Mycenae Lookout’ is de werkelijkheid van het geweld.

Dit geweld is ook nog eens voor een belangrijk deel seksueel van aard. Zo is Cassandra het object van de gewelddadige seksuele begeerte van de burgers, de ‘little rent cunt/ of their guilt.’ Heaney spreekt zelfs over een ‘shock desire/ in bystanders/ to do it to her/ there and then’: haar zielige uiterlijk (‘the char-eyed famine gawk’) wakkert dit verlangen blijkbaar alleen maar aan. Agamemnon wordt beschreven als ‘Old-King-Cock-of-the-Walk’. Er is hier zeker een woordspeling op ‘cock,’ en zijn loop is ‘drum-balled.’ Agamemnon is een macho-koning, een wandelend geslachtsdeel. Het gedicht als geheel wekt de suggestie dat de Trojaanse oorlog ook een soort seksuele verovering is, een catharsis van seksuele agressie. Als de wachter in

het tweede deel van het gedicht, ‘His Dawn Vision,’ zich ‘cities of grass’ en een ‘far off, ominous place’ voorstelt waar een strijd aan de gang is, dan ziet hij hoe één man op een andere af rent, ‘*amorously*, it seemed, to strike him down.’ Daarnaast is de inzet van de hele Trojaanse oorlog natuurlijk al vanaf het begin seksueel: de oorlog gaat immers om een vrouw, Helena. En naar goed gebruik wordt Cassandra ook als oorlogsbuit mee teruggenomen. De wachter beschrijft hoe de Griekse soldaten zich vergrijpen aan de vrouwen van Troje:

> But in the end Troy's mothers
> bore their brunt in alley,
> bloodied cot and bed.

Door het verband tussen militair en seksueel geweld ontstaat ook een verwantschap tussen Heaneys ziener-dichter en de slachtoffers van het geweld dat hij beschrijft. Deze verwantschap krijgt in de figuur van Cassandra het meest direct gestalte. Zij is enerzijds bezeten door een ‘roused god,’ anderzijds is het juist haar helderziendheid, haar ‘clairvoyant dread,’ die de seksuele agressie van de mannelijke inwoners van Argos opwekt. In beide gevallen wordt haar eigen persoonlijkheid uitgewist, en ondergaat zij in feite een verkrachting. Het is geen toeval dat het woord ‘roused’ bijna gelijk is aan ‘aroused.’ Ook de persoonlijkheid van de wachter in ‘Mycenae Lookout,’ en de Heaneyaanse dichter-ziener in het algemeen, wordt op pijnlijke wijze uitgewist. Dit visionaire zelfverlies is enerzijds een voorwaarde om als dichter over het geweld te kunnen spreken, anderzijds is het een traumatische ervaring die nauw verwant is aan de ervaring van het slachtoffer namens wie de ziener uiteindelijk spreekt. Hoe ambivalent deze verwantschap echter is, blijkt uit het gegeven dat in ‘Mycenae Lookout’ de dichter-ziener impliciet ook als medeplichtige wordt aangemerkt of in ieder geval als een medium waarin het ‘killingfest’ als ‘struck sound in a gong’ doorklinkt. Zoals de openingsregels van de Cassandra-sectie van het gedicht suggereren, is het toekijken van de ‘watchman’ uiteindelijk een vorm van schuld:

> No such thing
> as innocent
> bystanding

Seks en schuld

De vraag is uiteindelijk in hoeverre deze uiterst complexe en door ambivalenties gekenmerkte houding binnen het gangbare beeld van de Heaney-

kritiek past. Met zijn expliciete en wrede seksuele taalgebruik, en de korte afgekapte versregels vol gewelddadig afgebroken woorden lijkt ‘Mycenae Lookout’ immers niet bepaald op het soort gedicht dat president Clinton graag citeert. Een oude vriendin van Heaney, Helen Vendler, heeft hier in haar boek over de dichter (*Seamus Heaney*, Londen 1999) wel een verklaring voor. Ze zegt dat Heaney zich het ‘linguïstische geweld’ van ‘Mycenae Lookout’ alleen maar kan veroorloven omdat het ‘echte’ geweld in Noord-Ierland ten einde loopt. Volgens haar is het gedicht dan ook een ‘summary sequence’ waarmee Heaney het hele hoofdstuk eindelijk voor zichzelf afsluit. Gegeven de overwegend zwarte toon van het gedicht, om nog maar te zwijgen van het feit dat weinig Noord-Ieren het gevoel zullen hebben dat het geweld echt een gesloten hoofdstuk is, lijkt dit een wel erg optimistische lezing.

De dichteres Nuala Ní Dhomhnaill komt wellicht dichter in de buurt als ze in een bloemlezing van twintigste-eeuwse Ierse gedichten (*Watching the River Flow*, Dublin 1999) suggereert dat het gedicht het uiterst heikele onderwerp van ‘sex and guilt’ aanpakt op een manier die je bij Heaney niet meer ziet sinds *North*. Uitgerekend dus het voor de critici minst verteerbare deel van Heaney's carrière - de tijd toen hij nog politieke poëzie schreef, vóórdat hij leerde ‘to credit marvels’ en daarmee een boegbeeld werd van de humanistische impuls in de late twintigste-eeuwse westerse literatuur. Uiteindelijk verbergt de façade van licht en lucht dus wellicht meer duisternis en onverwerkt verleden dan je zou verwachten van iemand die zijn hoop zo graag zou laten rijmen met de geschiedenis.

Jan Frans van Dijkhuizen studeerde Engelse letterkunde in Utrecht en Sheffield. Momenteel is hij als aio verbonden aan de Universiteit Leiden, waar hij een proefschrift voorbereidt over bezetenheid in het Engelse Renaissancetoneel. Perro de Jong studeerde in Utrecht en Dublin. Hij is de auteur van twee internationaal verschenen artikelen over Seamus Heaney. Sinds 1992 werkt hij als radiojournalist.

Seamus Heaney
Twee sonnetten

De hieronder afgedrukte gedichten zijn vertalingen van twee sonnetten van de Noord-Ierse dichter Seamus Heaney: het zevende gedicht uit de sonnettencyclus ‘Glanmore Sonnets’ en het derde sonnet uit de cyclus ‘Clearances.’ De vertalingen zijn het resultaat van de gezamenlijke inspanningen van dichter Frans Hoppenbrouwers, taalwetenschapper Stijn Hoppenbrouwers en literatuurwetenschappers Perro de Jong en Jan Frans van Dijkhuizen. We benadrukken dat we de hier gepubliceerde vertalingen niet als een eindproduct beschouwen, maar als *work in progress*.

Er zijn eerder gedichten van Heaney in het Nederlands vertaald. In Jan Eijkelboom, Herman de Koninck en Peter Nijmeier heeft Heaney enthousiaste pleitbezorgers gevonden. Het probleem met hun vertalingen is dat ze niet of nauwelijks op zich kunnen staan. Specifieke problemen zoals Heaneys Noord-Ierse achtergrond, met z'n talloze dialectwoorden, blijven grotendeels buiten beschouwing. En pogingen om Heaneys subtiele halfrijmen om te zetten naar gangbaar Nederlands eindrijm leveren soms - zoals in Nijmeiers vertaling van het derde gedicht uit ‘Clearances’ - potsierlijke en inhoudelijk raadselachtige resultaten op

> Magere troost tussen ons, dingen om te delen
> Die in een emmer helder water konden helen.

Bij onze vertaling is het van belang geweest dat niets van te voren vaststond. We hebben geprobeerd de verschillende contexten van Heaneys werk - de lokale, de taalkundige, de literaire, de religieuze - zoveel mogelijk bij de vertaling te betrekken. Rijm hebben we gebruikt waar de context het toeliet, en laten vallen waar we vonden dat het een te zware wissel zou trekken op andere, even belangrijke aspecten van het gedicht. Ook hebben we niet elk bijvoeglijk naamwoord of elke grammaticale constructie uit het origineel overgenomen, maar worden er soms zaken weggelaten, toegevoegd of gewijzigd als het Nederlands anders lelijk of onduidelijk zou worden.

Tot slot twee opmerkingen over de gedichten zelf. De sonnettencyclus ‘Glanmore Sonnets,’ waaruit de eerste vertaling afkomstig is, verscheen in de bundel *Field Work* (1979). Heaney schreef de cyclus naar aanleiding van zijn verhuizing uit Noord-Ierland naar de Ierse Republiek in 1972. Samen

met zijn gezin nam hij toen zijn intrek in een cottage in het landelijke Glanmore, in Co. Wicklow ten zuiden van Dublin. De sonnettencyclus ‘Clearances’, waar het tweede gedicht deel van uitmaakt, verscheen in de bundel *The Haw Lantern* (1987). De cyclus is opgedragen aan Heaneys in 1984 overleden moeder, Margaret Kathleen Heaney.

De vertalers:

Frans Hoppenbrouwers
Stijn Hoppenbrouwers
Perro de Jong
Jan Frans van Dijkhuizen

Frans Hoppenbrouwers heeft een groot aantal dichtbundels, verhalen, beschouwingen en hoorspelen op zijn naam staan, waaronder enkele in het lokale dialect van zijn geboortestreek, de Kempen. Zijn magnum opus, een cyclus van 366 sonnetten onder de titel Calendarium Poeticum, *verscheen in 1998*.
Stijn Hoppenbrouwers studeerde Engels en taalkunde in Utrecht en Bangor. Hij doet momenteel onderzoek naar taalkundige aspecten van informatica aan de Katholieke Universiteit Nijmegen.

Glanmore VII

Dogger, Rockall, Malin, Irish Sea:
Green, swift upsurges, North Atlantic flux
Conjured by that strong gale-warning voice,
Collapse into a sibilant penumbra.
Midnight and closedown. Sirens of the tundra,
Of eel-road, seal-road, keel road, whale road, raise
Their wind-compounded keen behind the baize
And drive the trawlers to the lee of Wicklow.
L'Etoile, Le Guillemot, La Belle Hélène
Nursed their bright names this morning in the bay
That toiled like mortar. It was marvellous
And actual, I said out loud, 'A Haven,'
The word deepening, clearing, like the sky
Elsewhere on Minches, Cromarty, The Faroes.

Glanmore VII

Dogger, Rockall, Malin, Irish Sea:
Groene steile golven, Noord-Atlantisch tij,
Opgeroepen door zo'n barse weermannenstem,
Vallen terug in een sissend halfduister:
Middernacht, de zender sluit. Sirenen van de toendra,
Van kielweg, giekweg, wierweg, pierweg, heffen
Achter het voordoek hun ijle weeklacht aan
En drijven de treilers naar de luwte van Wicklow.
L'Etoile, Le Guillemot, La Belle Hélène
Koesterden vanmorgen hun klinkende namen in de baai
Die zwoegde als mortel. Het was wonderlijk
En werkelijk. Ik zei hardop: 'Een haven.'
Het woord kreeg diepte, klaarde op, net als de hemel
Elders boven *Minches, Cromarty, The Faroes*.

Clearances 3

When all the others were away at Mass
I was all hers as we peeled potatoes.
They broke the silence, let fall one by one
Like solder weeping off the soldering iron:
Cold comforts set between us, things to share
Gleaming in a bucket of clean water.
And again let fall. Little pleasant splashes
From each other's work would bring us to our senses.

So while the parish priest at her bedside
Went hammer and tongs at the prayers for the dying
And some were responding and some crying
I remembered her head bent towards my head,
Her breath in mine, our fluent dipping knives -
Never closer the whole rest of our lives.

Clearances 3

Als verder iedereen weg was naar de mis
Was ik met aardappels schillen helemaal de hare.
Het verbrak de stilte, één voor één gelost
Zoals soldeer dat loskomt van de bout.
Het water in de emmer deed ze glanzen.
En zo een ochtend lang: het zachte plonzen
Van elkanders werk was schrale troost,
Iets dat ons bijeen bracht, en bij zinnen.

Dus, terwijl de dorpspastoor aan haar bed
Uit alle macht de gebeden der stervenden inzette
En sommigen meebaden en anderen huilden,
Dacht ik aan haar hoofd geneigd naar mijn hoofd,
Haar adem in de mijne, het spel van onze messen -
Nooit dichter bijeen heel de rest van ons leven.

Perro de Jong
A poem to prove it happened
Ierse poëzie na Heaney

Volgens de dichter Gerald Dawe was het in de jaren tachtig in Ierland makkelijker om een gedicht gepubliceerd te krijgen dan om werk te vinden. Dawe verbaast zich over het grote aantal dichters in zo'n klein land, en komt tot de conclusie dat het misschien wel de economische recessie is geweest die mensen ertoe aanzette om te gaan schrijven. De Ieren hadden nu eenmaal de naam een literair volk te zijn en ze hadden toch niets beters te doen, dus waarom niet?

Dawes gedachtegang laat zien hoe verraderlijk het terrein is waarop de jury's van literaire prijzen zich begeven als ze Ierland afschilderen als een land van dichters. Het aantal dichtbundels dat elk jaar wordt uitgegeven is dan wel verbazend hoog - helemaal nu de recessie plaats heeft gemaakt voor het fenomeen van de 'Keltische tijger' - maar wat wil dat uiteindelijk zeggen? Toen de dichter Patrick Crotty in 1995 een bloemlezing van moderne Ierse poëzie uitbracht, stelde hij dat het voor een dichter in het huidige klimaat misschien wel moeilijker is om tot ontwikkeling te komen dan vroeger. 'Gemakkelijk gepubliceerd worden,' schrijft Crotty, 'is de vijand van de belofte'. Dit werd nog eens bevestigd toen de *Irish Times* haar lezers vorig jaar vroeg wat ze beschouwden als de beste Ierse gedichten van de voorbije eeuw. In de top honderd stond slechts een handjevol nog levende dichters, waarvan er maar twee na 1950 zijn geboren: Paul Muldoon en de relatief onbekende Patrick Deeley.

Dit is natuurlijk niet alleen te wijten aan het feit dat lezers door de bomen het literaire bos niet meer kunnen zien. Uit de top honderd van de *Irish Times* kwam ook naar voren dat veel mensen duidelijke inhoudelijke verwachtingen hebben bij Ierse gedichten, en het is de vraag of wat er de afgelopen tien jaar is gepubliceerd nog wel bij die verwachtingen aansluit. Ierland is immers in relatief korte tijd op sociaal en economisch gebied radicaal veranderd, en die veranderingen hebben het literaire wereldje niet onberoerd gelaten. Tegelijk is een belangrijke voorwaarde voor het economische succes geweest dat een achterhaald, romantisch beeld van Ierland zorgvuldig in stand werd gehouden met het oog op het onmisbare toerisme. Ook het cliché van Ierland als land van dichters is deel gaan uitmaken van deze 'groene' industrie. Wie bijvoorbeeld in een vliegtuig stapt van de nationale luchtvaartmaatschappij Aer Lingus wordt op zijn stoel letterlijk omringd door dichtregels. In stukjes gehakt en door elkaar geschud staan ze op de bekleding geborduurd, alsof je de hele Ierse literatuur kunt terugbrengen tot een

grote woordenbrij die toch herkenbaar blijft als ‘typisch Iers.’

Boven deze merkwaardige draaideur tussen het oude en het nieuwe Ierland is duidelijk de januskop te zien van de Nobelprijswinnaar Seamus Heaney. Toen hij in 1966 debuteerde was dat een kleine revolutie. Heaney kwam immers uit een gezin van arme, Noord-Ierse boeren, en daarmee voldeed hij niet aan het beeld dat men toen had van een Ierse dichter. Dat beeld was grotendeels gevormd door de aristocraat Yeats, die toen al bijna twintig jaar dood was. Nu we weer een paar decennia verder zijn zou je kunnen stellen dat de overeenkomsten tussen Yeats en Heaney groter zijn gebleken dan de verschillen. Het zijn allebei mannen, ze hebben zich allebei laten inspireren door de Engelse literaire traditie, en ze schrijven allebei over een Ierland dat vooral ruraal en traditioneel is - en zich dus bij uitstek leent voor toeristische propaganda. Het is misschien tijd geworden om de vraag te stellen welke invloed Heaney eigenlijk heeft gehad op de jongere generatie dichters. Is hij iemand die deuren heeft geopend? Of iemand wiens voorbeeld, net als indertijd dat van Yeats, tot creatieve verlamming heeft geleid?

Als je kijkt naar de belangrijkste dichters en gedichten van de afgelopen tien jaar dan moet in ieder geval geconstateerd worden dat Heaneys stijl weinig navolging heeft gekregen. Hoewel zijn roem het makkelijker heeft gemaakt voor jonge dichters om hun werk te publiceren, lijkt het alsof ze bang zijn om met hem vergeleken te worden. Ik kan hiervoor twee verklaringen bedenken. De ene is dat de reacties binnen (Noord-) Ierland op Heaneys werk nooit zo positief zijn geweest als daarbuiten, en dat het dus veiliger is voor een debuterende Ierse dichter om vooral niet met Heaney vergeleken te worden. Een andere verklaring is dat Heaneys achtergrond voor dichters in het Ierland van de Keltische tijger weinig punten van overeenkomst biedt. Vrouwen, stedelingen, inwoners van de Ierse Republiek zonder ervaring met de Noord-Ierse Troubles en sprekers van de Ierse taal - allemaal vallen ze buiten de gouden cirkel van wat Heaneys poëzie tot zo'n groot internationaal succes heeft gemaakt.

Dit betekent overigens niet dat deze groepen marginaal zijn, of dat hun gedichten gelijk in de vergetelheid verdwijnen. Integendeel: het literaire debat in Ierland is de afgelopen tien jaar juist erg levendig geweest. Zo kreeg één dichteres van een vooraanstaande recensent te horen dat ze maar beter de bomen kon sparen waarvan het papier voor haar dichtbundels werd gemaakt, was een andere dichter in zijn geboortedorp het onderwerp van een donderpreek door de dorpspriester, en vertrok de hoofdredacteur van een ambitieuze literaire bloemlezing naar de Verenigde Staten nadat de publieke opinie zich tegen hem had gekeerd. Wat al deze episoden met elkaar gemeen hebben is dat het sleutelmomenten zijn in een project met als doel het domein van de Ierse poëzie te verbreden. Er wordt wel gesug-

gereerd dat vergeleken met Heaney de jongere Ierse dichters minder specifiek Iers zouden zijn, en dat ze daarom minder succes hebben. Dat is niet waar, alleen kiezen ze als context misschien andere aspecten van Ierland uit - de Ierse maatschappij, bijvoorbeeld, domineert bij Paul Durcan en Rita-Ann Higgins; Nuala Ní Dhomhnaill en Cathal Ó Searcaigh blazen de bijna uitgestorven Ierse taal nieuw leven in, en Paul Muldoon en Medbh McGuckian gaan een dialoog aan met de formele conventies van het Ierse gedicht. Dat zoiets tot controverses leidt, is haast onvermijdelijk. Het is echter bemoedigend dat op de eerder genoemde lijst van de *Irish Times* naast talloze werken van Yeats en Heaney ook een meer dan vijftien bladzijden lang gedicht is te vinden van Muldoon, dat vol staat met ingewikkelde rijmschema's en obscure verwijzingen. Zo hoog is de drempel uiteindelijk dus ook weer niet, al laat het moment dat ook Muldoons gedichten op de stoelen van Aer Lingus te vinden zijn vermoedelijk nog even op zich wachten. Hieronder volgen negen dichters en gedichten, en negen sleutelmomenten uit het literaire debat van de afgelopen tien jaar in vogelvlucht:

Paula Meehan: 'The Pattern'

Voor veel Ieren werd duidelijk dat de tijden aan het veranderen waren toen in 1990 een vrouw, Mary Robinson, president werd. Nog geen jaar later brak in het toch al vrij polemische wereldje van de Ierse literatuurkritiek ruzie uit over de *Field Day Anthology of Irish Writing*. Dit monsterproject van meer dan vierduizend bladzijden was na tien jaar voorbereiding eindelijk gepubliceerd, maar met name één onderdeel schoot veel mensen in het verkeerde keelgat: in het hoofdstuk over moderne poëzie werden zegge en schrijve drie vrouwelijke dichters vermeld naast vijfendertig mannen. Het geruzie hierover en over andere hiaten in wat een toonaangevende bloemlezing had moeten zijn liep hoog op, en de gemoederen kwamen pas tot bedaren toen de hoofdredacteur van het project, Seamus Deane, een post aanvaardde in de Verenigde Staten. Ondertussen was de positie van de vrouw in één klap het gesprek van de dag geworden. Het is dan ook geen toeval dat een rond diezelfde tijd verschenen dichtbundel, *The Man Who Was Marked by Winter* van Paula Meehan, opeens heel goed begon te verkopen. De naam van Meehan was gevestigd als boegbeeld van het 'nieuwe' Ierland: een vrouw, afkomstig uit het volkse en arme noorden van de grote stad Dublin, en daarnaast een kind van de jaren zestig met een warme belangstelling voor zaken als popmuziek en oosterse filosofie.

Tien jaar later behoort Meehan tot de weinige dichters die de overstap van een Ierse uitgeverij (Gallery Press) naar een internationale (Carcanet) hebben weten te maken. Haar zojuist verschenen derde bundel, *Dharmakaya*, is

wederom positief ontvangen. Maar voor de meeste mensen zal Meehans naam vooral verbonden blijven met ‘The Pattern,’ waarvan Nuala Ní Dhomhnaill schrijft dat het ‘nu al de status heeft van een klassieker.’ ‘The Pattern’ beschrijft Meehans jeugd in een arme buurt van Dublin aan de hand van haar moeilijke verhouding met haar moeder, een vrouw van wie het gedicht zegt dat ‘history... brought her to her knees.’ Als ze niet zo jong was overleden, schrijft Meehan hoopvol, ‘we might have made a new start as women without tags like *mother, wife, sister, daughter*.’ Maar als ze terugdenkt aan haar jeugd herinnert ze zich vooral het verlangen om te ontsnappen naar ‘Zanzibar, Bombay, the land of the Ethiops,’ en het schrijnende contrast tussen haar eigen levenslust en de Spartaanse soberheid van haar moeder:

> She favoured sensible shades:
> Moss green, mustard, beige
>
> I dreamt a robe of a colour
> So pure it became a word

Als beeld van het oude Ierland tegenover het nieuwe is dit zonder meer memorabel, maar Meehan besluit ‘The Pattern’ toch met de suggestie dat zij en haar moeder door een onzichtbare draad verbonden zijn:

> Tongues of flame in her dark eyes,
> she'd say, ‘One of these days I must
> teach you to follow a pattern’

Rita-Ann Higgins: ‘Philomena's Revenge’

De uit Galway afkomstige Rita-Ann Higgins wordt vaak vergeleken met Paula Meehan. Net als bij Meehan is bij Higgins sprake van een grote sociale bewogenheid, en een uitgebreide ervaring met de tredmolen van overheidsinstellingen en gemeenschapsprojecten. Op de achterflap van haar dichtbundels wordt steevast melding gemaakt van het feit dat Higgins al op veertienjarige leeftijd van school is gegaan, en dat ze zichzelf ziet als een ‘literaire outsider.’ Wellicht verklaart dit waarom de literatuurkritiek haar grotendeels genegeerd heeft, ondanks het grote succes bij het publiek van bundels als *Goddess on the Mervue Bus* en *Witch in the Bushes*.

Waar Higgins zich van Meehan onderscheidt, is in haar stijl. Meehans stijl is precies en elegant, terwijl Higgins zich toelegt op een vrij surrealistisch soort sociale satire. Haar belangrijkste stijlmiddel, het met veel herhalingen tot in

het absurde uitvergroten van spreek- en ambtenarentaal, doet denken aan het soort droge humor waar in Nederland Arnon Grunberg mee bekend geworden is. Eén en ander komt duidelijk naar voren uit titels van gedichten als ‘People Who Wear Cardigans Are Subversive’ en ‘I Want To Make Love To Kim Basinger,’ of uit zinnen als ‘And she pissed in his toilet and ate his sausages and he said there was nothing but lust between them’ (‘He Fought Pigeons' Arses, Didn't He?’).

In de twee bundels die van Higgins zijn verschenen in de jaren negentig probeert ze haar horizon te verbreden. ‘The Quarrel,’ uit *Philomena's Revenge*, gaat zelfs over Zeus en Hera, al kan Higgins het niet laten om te strooien met verwijzingen naar typisch Ierse zaken als ‘Barry's tea’ en het populaire tv-programma ‘the Late Late Show.’ Haar sociale verontwaardiging is in het Ierland van de Keltische tijger echter geenszins bedaard. Met name het bittere titelgedicht van *Philomena's Revenge* schetst een somber beeld van wat zich achter de nette façade van het nieuwe Ierland afspeelt. Het grijpt terug op het door Higgins al eerder gebruikte beeld van de ongetemde feeks, de vrouw als Dionysische natuurkracht die in aanvaring komt met de Ierse mannenmaatschappij:

> ‘Mad at the world,’
> the old women nod
> round each other's faces

Het loopt slecht af met deze Philomena: ze ondergaat electro-shock therapie en komt terug als iemand die keurig in het gareel loopt, en niet langer in haar woede ‘furniture and glass, her mother's heart’ breekt:

> after her father drives out,
> she waits for his signal
> he always shouts twice,
>
> ‘Get the gate Philo,
> get the gate, girl’

Medbh McGuckian heeft gesuggereerd dat de eens zo rebelse dochter nu luistert naar het soort afkorting waarmee je anders een hond roept, en ze vestigt de aandacht op de herhaalde harde g's van ‘get the gate, girl’ - een einde, volgens McGuckian, zo hard als een kogel.

Paul Durcan: 'Flower Girl, Dublin'

Over Paul Durcan heeft de critica Edna Longley ooit geschreven dat zijn gedichten net zo veel zeggen over het leven in de Ierse Republiek als die van Seamus Heaney over Noord-Ierland. In de jaren zeventig en tachtig werd Durcan vooral bekend met satirische gedichten waarin hij de hiërarchische Ierse maatschappij aanklaagde: 'Wife Who Smashes Television Gets Jail,' of 'Irish Hierarchy Bans Colour Photography.' In het veranderende Ierland van de jaren negentig onderging Durcan echter een fascinerende transformatie. Hij keerde zich steeds meer af van publieke thema's, en presenteerde zichzelf als een mannelijke feminist, een afstammeling van de 'womanly man' van James Joyce. Het grote succes kwam voor Durcan toen hij een bundel uitbracht met gedichten die hij schreef naar aanleiding van portretten in de National Gallery in Dublin. Die bundel kreeg de veelzeggende titel *Crazy About Women*, waarmee Durcan handig inspeelde op de toegenomen belangstelling voor de positie van de vrouw. Hij was overigens niet de enige: de toneelschrijver Brian Friel en de romanschrijver John McGahern - allebei eveneens gevestigde namen - brachten rond dezelfde tijd werk uit waarin voor het eerst vrouwen de hoofdrol speelden.

In *Crazy About Women* gaan afzonderlijke details van de schilderijen die Durcan bekijkt en beschrijft een geheel eigen leven leiden. In 'Man Walking The Stairs,' bijvoorbeeld, naar een schilderij van Chaim Soutine, heeft de man op de trap feitelijk geen leven buiten het traplopen:

> My life is the saga of a life on stairs

In een tragikomische wending die typerend is voor Durcan wordt hierbij een achtergrond van persoonlijke eenzaamheid gesuggereerd:

> I cannot remember why in the first place
> I came up the stairs
> But that is in the nature of living alone

Het duidelijkst komt Durcans credo tot uiting in het gedicht 'Flower Girl, Dublin' naar een schilderij van Jack Yeats:

> Just because I am a man without a woman
> Does not mean that I have no interest in women.
> In fact, I am preoccupied with fundamentally nothing else

De grens tussen vrouwvriendelijkheid en ouderwets seksisme is bij Durcan soms vrij vaag, maar hij maakt zijn claim waar door de zelfspot waarmee hij zijn eigen verrichtingen beschrijft. Durcan de ‘womanly man’ realiseert zich steeds opnieuw hoe ontoereikend hij is:

> But I know, Jack, I know
> I should step briskly to my left,
> Proffer the single red rose to the mother of five,
> Nail my colours to the mast.
> Will I or won't I?

Paul Muldoon: ‘Incantata’

Paul Muldoon debuteerde in 1973, op tweeëntwintigjarige leeftijd, na ontdekt te zijn door Seamus Heaney. Al snel koos hij echter een radicaal andere koers dan zijn leermeester: Muldoon begon te experimenteren met rijm en andere formele elementen, en tornde meer en meer aan de idee dat de werkelijkheid - in het bijzonder de werkelijkheid van de Noord-Ierse Troubles -kenbaar zou zijn. Veel van zijn werk laat zich lezen als een existentiële detectiveroman: overal liggen aanwijzingen verborgen, waardoor voor de lezer opeens allerlei dingen op hun plaats kunnen vallen. Voorzichtigheid is echter geboden: Muldoon is geen modernist zoals Pound, die bij zijn lezers een grote kennis en belezenheid vooronderstelt. Uiteindelijk blijven de belangrijkste raadsels meestal onopgelost, of tenminste voor meerderlei uitleg vatbaar.

Bij publiek en critici heeft de dubbelzinnige aanpak van Muldoon tot gemengde reacties geleid, waarbij vooral de afstandelijkheid van zijn vormexperimenten het moest ontgelden. In ‘Incantata’ neemt Muldoon die kant van zichzelf op de hak:

> you detected in me a tendency to put
> on too much artificiality, both as man and poet,
> which is why you called me ‘Polyesther’ or ‘Polyurethane’

‘Incantata’ vormt een keerpunt in Muldoons werk. Het maakt deel uit van een serie gedichten uit de vroege jaren negentig waarin hij bewust kiest voor meer persoonlijke onderwerpen zoals de dood van zijn moeder of de geboorte van zijn eerste kind. Het directe onderwerp van ‘Incantata’ is de dood van zijn voormalige vriendin, de kunstenares Mary Farl Powers, maar het gedicht is veel meer dan een persoonlijke rouwklacht. Het is het testament van een hele generatie, en als zodanig heeft het in Ierland veel losge-

maakt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat het ondanks zijn lengte van meer dan vijftien bladzijden en de ingewikkelde rijmschema's als één van de zeer weinige gedichten van de afgelopen tien jaar de top honderd van de *Irish Times* lezers haalde. De impact van het gedicht is treffend verwoord door Nuala Ní Dhomhnaill, die beschrijft hoe ze op een warme dag garnalen was gaan halen en voordat ze begon met koken even 'Incantata' wilde inkijken. Uren later kwamen haar man en kinderen thuis in de stank van de inmiddels door de warmte bedorven garnalen, en zat Ní Dhomhnaill nog steeds, ademloos, te lezen.

De generatie waar 'Incantata' naar verwijst, en waarin ook Ní Dhomnaill zichzelf herkent, is die van het Ierland vóór de Keltische tijger: een mengeling van verveling en nieuwsgierigheid naar wat er in de rest van de wereld te koop was. Meer dan wie dan ook was Samuel Beckett - of beter gezegd het zien en lezen van, en praten over, Becketts werk toen dat eindelijk in Ierland begon door te breken - het symbool van deze generatie. Beckett is in 'Incantata' dan ook nadrukkelijk aanwezig:

> I crouch with Belaqua
> And Lucky and Pozzo in the Acacacac-
> Ademy of Anthropopopometry, trying to make sense of the
> *'quaquaqua'*

Mary Farl Powers komt naar voren als een buitenstaander, die de intellectuele grapjes van Muldoons vrienden (steevast aangeduid met 'Vladimir and Estragon') niet snapt, en die denkt dat ze 'een beetje kanker' wel kan genezen met homeopathische middeltjes. Naast Farl Powers' blinde vertrouwen in 'hardock, hemlock, all the idle weeds' en haar 'vision of a blind-watchmaker' die alles bepaalt 'from the honey-rust of your father's terrier's eyebrows to the horse that rusts and rears in the furrow' legt Muldoon vervolgens zijn eigen, wankele geloof in het vermogen van kunst 'to annoint and anneal':

> how art may be made, as it was by André Derain,
> of nothing more than a turn
> in the road where a swallow dips into the mire

Maar uiteindelijk is het volgens Muldoon net zo onwaarschijnlijk dat dit soort kwetsbare kunst het vermogen heeft om van pijn 'a monument to the human heart' te maken als dat Farl Powers haar eigen kanker kan genezen, of dat ze als een soort spookverschijning haar hand van gene zijde naar hem uitstrekt:

and take in your own ink-stained hands my own hands stained
with ink

Ciaran Carson: 'Turn Again'

Net als Muldoon heeft Ciaran Carson zich expliciet afgekeerd van Seamus Heaney. Al voor dat hij zelf ooit een dichtbundel had gepubliceerd werd Carson bekend met een frontale aanval in het blad *The Honest Ulsterman* op Heaneys *North*. In zijn eigen gedichten komt het geweld van de Troubles veel directer aan bod dan in *North*, en zonder de mythische elementen. Carson spreekt hierbij vooral als inwoner van Belfast, en veel van de frictie tussen hem en Heaney is die tussen stedeling en plattelander. Uiteindelijk blijft van Carsons aanval dan ook vooral een indruk van frustratie over -over het feit dat iemand uit het veilige, rurale Derry door de critici gebombardeerd werd tot 'stem' van de Troubles, terwijl Carson als inwoner van Belfast elke dag moest leven met het geweld.

In zijn gedichten voert Carson de Troubles vooral op als een soort postmoderne conditie, een verhevigde versie van wat het betekent om in het hectische labyrinth van de grote stad te leven. In de jaren negentig maakte Carson met deze aanpak school, en groeide zijn populariteit als tegenhanger van Heaney. Tussen Carson en Heaney is het dan ook nooit meer goedgekomen. Als Carson bijvoorbeeld een Brits legervoertuig beschrijft, dan rijdt het ding op 'heavy Heaney tyres,' een sarcastische verwijzing naar Heaneys beroemde beschrijving van zo'n voertuig in 'The Toome Road' ('warbling along on powerful tyres'). Naast dit soort intertekstuele grapjes bestaat Carsons postmodernisme vooral uit het naast en door elkaar gebruiken van allerlei genres en registers. In de jaren negentig is hij dit vooral gaan verfijnen in zijn proza, hoewel dat woord nauwelijks toereikend is voor de collages van verhalen en tekstfragmenten waaruit *The Star Factory* en *Fishing for Amber* zijn opgetrokken.

'Turn Again' is een gedicht waarin de kijk van Carson op het leven in het Belfast van de Troubles nog eens in miniatuur wordt samengevat. Kaarten, schrijft Carson, kun je maar beter niet vertrouwen:

Today's plan is already yesterday's - the streets that were
there are gone.
And the shape of the jails cannot be shown for security reasons

In deze wereld van explosies en geheimen betekent wonen in de stad je onderwerpen aan een toestand van constante verwarring:

When someone asks me where I live, I remember where I
used to live.
Someone asks me for directions and I think again. I turn into
a side street to throw off my shadow, and history is
changed

Medbh McGuckian: 'Marconi's Cottage'

Ook Medbh McGuckian komt uit Noord-Ierland. Toch wordt ze maar zelden vergeleken met Carson en Heaney, omdat in haar gedichten de Noord-Ierse achtergrond nauwelijks een rol lijkt te spelen. Ik zeg lijkt, want als er één ding is waar de critici het bij McGuckian over eens zijn, dan is het dat het bijna onmogelijk is om te zeggen waar ze in haar hoogst diffuse beelden nu precies naar verwijst. Die indirectheid is wel vergeleken met de taalspelletjes van Muldoon, maar McGuckian gaat verder, totdat je van een zin niet eens meer weet of deze nog wel grammaticaal is:

These days called 'nature', I write with my eyes
Shut to the male sky and its most common clouds.
Their whiteness is not an invitation, their whiteness
Has not chosen me, the egg of the weather is down

Elliptische passages zoals deze uit 'Brothers and Uncles' leiden tot verwarring bij veel critici, en soms zelfs tot pure woede. Patrick Williams, bijvoorbeeld, viel in een berucht geworden recensie het ontbreken bij McGuckian van 'worthwhile human experience tellingly conveyed' aan, en kwam tot het niet mis te verstane advies 'Spare That Tree!'

Toch heeft de 'moeilijke' poëzie van McGuckian in de jaren negentig steeds meer een eigen publiek gekregen, en je kan je afvragen of de verwarring niet vooral een kwestie was van onwennigheid. Met het verstrijken van de tijd beginnen er in ieder geval steeds meer coherente lezingen te komen van McGuckians door weersymboliek en man/vrouwbeelden gedomineerde poëtica. Intussen heeft McGuckian zelf haar terrein verlegt naar de (Noord-) Ierse geschiedenis in *Captain Lavender* en *Shelmalier*, dat verscheen op de tweehonderdste verjaardag van de Ierse opstand van 1798. Wellicht haar meest toegankelijke bundel is het in 1991 verschenen *Marconi's Cottage*, waarvan het titelgedicht in diverse bloemlezingen is te vinden.

Bij het lezen van 'Marconi's Cottage' is het om te beginnen belangrijk stil te staan bij het feit dat de titel zelf geen metafoor is. Marconi heeft daadwerkelijk een tijd in een cottage op een eiland bij het Noord-Ierse Ballycastle gewoond, en McGuckian heeft die cottage gekocht:

It is as if the sea had spoken in you
and then the words had dried.

Hierna lijken de ‘castle-thick walls’ van de cottage te veranderen in de armen van een minnaar of zelfs ‘a god of sorts,’ wiens tijdloze duurzaamheid in een voor McGuckian typerend beeld wordt vergeleken met ‘a red shirt to wear against light blue.’ Uiteindelijk komt dan de nadruk te liggen op McGuckians eigen gewoontes en patronen, en haar eigen verlangen naar tijdloosheid:

Another unstructured, unmarried, unfinished
Summer, slips its unclenched weather
Into my winter poems
[...]
Let me have you for what we call
Forever

Nuala Ní Dhomhnaill: ‘Miraculous Grass’

Nuala Ní Dhomhnaill schrijft in het Gaelic, de oorspronkelijke taal van Ierland. Zelf zegt ze daarover dat de wereld er in het Gaelic niet noodzakelijk hetzelfde uitziet als door de bril van het Engels. Gaelic is voor Ní Dhomhnaill bij uitstek een taal voor gevoelens, voor allerlei moeilijk benoembare zaken. De traditie van het Gaelic biedt haar een heel arsenaal aan subtiele dubbelzinnigheden, zowel op het niveau van de taal - waar ‘cat’ rustig kan rijmen op ‘dog’ - als op het niveau van de talloze verhalen, die bij Ní Dhomnaill fungeren als een tussenmedium tussen feit en fictie. Zo is ‘The Battering’ een portret van een moeder die beschuldigd wordt van kindermishandeling, maar die volhoudt dat de ‘faeries’ het hebben gedaan.

Nog subtieler is ‘Miraculous Grass’ dat met veel andere gedichten aan het begin van de jaren negentig in het Engels is vertaald door beroemde bewonderaars van Ní Dhomhnaill als Heaney en Muldoon. Ook hier lijkt het gedicht aan de oppervlakte op een oud Iers verhaal: een dorpspriester laat de hostie vallen als hij ziet dat een meisje naar hem kijkt. Het meisje schaamt zich dat zij dit veroorzaakt heeft en kwijnt weg in bed. Pas als de priester de gevallen hostie naar haar toe brengt wordt ze beter. Daartoe geeft ze haar familie opdracht de hostie te vinden; de plek waar deze is gevallen zullen ze herkennen aan een pol ‘miraculous grass’ in het kale landschap. Het is een thema dat in veel Ierse verhalen terugkomt, maar bij Nî Dhomhnaill krijgt het een moderne wending. De beschrijving van het ziekbed van het meisje (‘still it lurked in my heart like a thorn under mud’) doet sterk denken aan

hedendaagse beschrijvingen van anorexia nervosa. En ook met de figuur van de priester is iets merkwaardigs:

> There you were in your purple vestments
> half-way through the Mass, an ordained priest

Het meisje kent hem kennelijk. En hij herkent haar, want hij schrikt en laat de hostie vallen. Er is dus sprake van een al dan niet vervulde seksuele spanning tussen de twee, en dat is vanzelfsprekend een groot taboe. Daardoor zijn allerlei zeer indirecte tactieken nodig om ze uiteindelijk bij elkaar te brengen, en de fantasie van het meisje over hoe de priester met de hostie naar haar toe komt is wederom zwaar seksueel geladen:

> The priest will have to come then
> with his delicate fingers, and lift the host
> and bring it to me and put it on my tongue.
> Where it will melt, and I will rise in the bed

Cathal Ó Searcaigh: 'Field of Bones'

Net als Ní Dhomhnaill wordt Cathal Ó Searcaigh gedreven door het gevoel dat de Engelse literaire traditie geen recht zou kunnen doen aan zijn ervaring, in zijn geval als inwoner van het platteland van Donegal. Wat betreft deze rurale achtergrond komt hij dicht bij Heaney in de buurt, en Donegal ligt ook topografisch dicht bij Heaneys Derry. Toch is het verschil tussen de twee mannen erg groot. De verhouding van Ó Searcaigh tot het land is gevormd door een Ierstalige traditie die op papier weliswaar goed aansluit bij het romantische beeld van Ierland, maar die in de praktijk steeds verder is gemarginaliseerd. Net als bij Ní Dhomhnaill bereikten Ó Searcaighs gedichten pas een groter publiek toen collega-dichters hem in het Engels gingen vertalen. Een derde belangrijke Ierstalige dichter, Biddy Jenkinson, is op dit punt radicaler: zij heeft eenvoudig geen toestemming gegeven voor het vertalen van haar gedichten.

Ó Searcaigh heeft het eigenlijk dubbel moeilijk. Aan de ene kant schrijft hij in een traditie die door de rest van Ierland als vrij marginaal wordt beschouwd, en aan de andere kant probeert hij die traditie ook nog eens van binnenuit om te vormen. Veel van Ó Searcaighs gedichten gaan over de verhouding tussen zijn eigen, Ierstalige gemeenschap en de moderne massacultuur. De dichter presenteert zichzelf daarbij als alles behalve provinciaal: hij is een kosmopoliet die naar hartelust citeert uit Kavafis, Ferlinghetti, Guillevic of Rumi. De indirectheid van de Ierse traditie die Ní Dhomhnaill

graag als stijlmiddel gebruikt vindt Ó Searcaigh voor zijn hervormingspogingen te beperkend: hij noemt liever man en paard. Toen *Na Buachillí Bána* uitkwam in 1996 veroorzaakte dit een schok. De bundel is Ó Searcaighs 'coming out' als homoseksueel, en daarmee bijna een unicum in de Ierstalige traditie. Toch leidden de vele expliciet erotische gedichten niet tot verontwaardiging bij zijn dorpsgenoten, maar een ander gedicht, 'Gort na gCnámh' ('Field of Bones' in de vertaling van Frankie Sewell), deed dit wel. De verontwaardiging over dit gedicht ging zelfs zover dat de plaatselijke priester ten overstaan van Ó Searcaighs dorpsgenoten een donderpreek tegen hem hield - iets wat vroeger werd beschouwd als een zware sociale staf. Het onderwerp van 'Field of Bones' is incest. Het gedicht vertelt het verhaal van een meisje dat herhaaldelijk door haar vader wordt verkracht, een kind baart en dat begraaft in het 'field of bones.' Zoiets beschrijven in de 'oude' taal van Ierland was ongehoord, maar sensationalisme kan Ó Searcaigh niet worden verweten. Het inlevingsvermogen waarmee hij de wanhoop van het meisje laat zien is uitzonderlijk:

> Now I'm lost. My mind's
> rich plains buried in weeds and wildness, mis-shaping me
> like a wizened pine-stump in winter furrows

Het is Ó Searcaigh hier niet zozeer te doen om een sociale aanklacht, eerder om het benaderen van de intensiteit van de ervaring van het meisje in een taalgebruik dat niet gefilterd is door het Engels. Nergens in het gedicht wordt het meisje gereduceerd tot 'alleen maar' slachtoffer. In de *monologue intérieure* van Ó Searcaighs barokke Iers houdt ze haar eigen stem, haar individualiteit als subject, ondanks wat er gebeurd is en ondanks haar zwijgen naar buiten toe:

> my heart
> aches for a home but I keep on picking through drills
> in silence to the spade's rhythm, weighed down by hurt
> deeper and darker every day beyond expression

Maurice Riordan: 'The Boy Turned into a Stag'

Van de Ierse dichters die de afgelopen tien jaar debuteerden is Maurice Riordan misschien nog wel het meest bezig met het erfgoed van Heaney. Zijn tweede bundel, *Floods* (2000), opent met een gedicht over de ijsmummie Ötzi, die in 1991 in de Alpen tussen Oostenrijk en Italië werd gevonden. Zonder al te veel fantasie kan hierin een tegenhanger worden gezien

van Heaneys beroemde gedichten over de veenlijken van Jutland. Net als Heaney laat Riordan zich door het geconserveerde lichaam inspireren om na te denken over hoe het leven van de man misschien geweest zou kunnen zijn. In Riordans gedichten komen dit soort speculatieve, eigenlijk alleen in de verbeelding bestaande werkelijkheden steeds opnieuw terug. Hun rol is om de feitelijke werkelijkheid aan te vullen of te verrijken - een proces dat Heaney zelf ooit 'redress,' genoegdoening, heeft genoemd. In één van de beste gedichten van *Floods*, 'Caisson,' stelt Riordan zich bijvoorbeeld voor hoe het zou zijn om de liefde te bedrijven wanneer mensen de wereld als geluid zagen, zoals een vleermuis. Zijn melancholieke conclusie ('we'd cry not for these sore truths, but for surfaces and the amnesty of light.') werpt een onverwacht, vervreemdend licht op de werkelijkheid van alledag.

Waar Riordan zich noemenswaardig onderscheidt van Heaney is in de inspiratiebronnen voor dit dubbele wereldbeeld. Weliswaar speelt het Ierse landschap met z'n 'signs and wonders' een belangrijke rol, maar daarnaast is Riordan vooral ook een man van de wereld. Zijn blik is die van de wetenschapper, gedreven door zowel een onbedwingbare nieuwsgierigheid als het relativerende inzicht van de quantum mechanica en de chaos theorie dat de waarheid vaak vreemder is dan wat dichters kunnen bedenken (hetgeen ook met zoveel woorden wordt gezegd in het titelgedicht 'Floods'). De botsing tussen het traditionele en het wetenschappelijke komt het mooist tot uiting in 'The Boy Turned into a Stag,' dat het hart vormt van *Floods*. Het landschap van het gedicht doet sterk aan Heaney denken, met grazing somnolent bullocks' en 'eels in bog-holes,' en ook de stem van de oude vrouw die als een soort eigentijdse Moeder Ierland figuur of *Sean Van Vocht* haar zoon terugroept is traditioneel. Wat die stem te zeggen heeft is echter op z'n zachtst gezegd een radicale revisie van de Ierse traditie:

> Glands of the earth, forest and river
> You phantoms, colour and strange
> Whirring in the spaces of the atom
> Listen, I cry out

Zo, in een taalgebruik dat rechtstreeks is ontleend aan de wereld van subatomaire deeltjes en genetica, smeekt de vrouw om de terugkeer van haar zoon, die door de bossen zwerft en daar in een hert veranderd blijkt te zijn. De metamorfose van mens naar dier is een bekend gegeven - denk bijvoorbeeld aan Heaneys Sweeney, die door de vloek van een priester in een vogel is veranderd. De hertenjongen van Riordan behoort echter tot een geheel andere, niet minder wonderlijke wereld:

Stag of the electrified forest, boy-groom
To the pixel-screen, the accurate flight-path;
The blind voyeur in the benzene dawn

Riordans radicale maar soepele interventies op het bekende terrein van Heaney doen vermoeden dat hij wel eens de juiste persoon zou kunnen zijn om het gat te dichten tussen de Heaney-generatie en de jongere dichters met hun pogingen om de poëtische traditie open te breken. De diverse literaire prijzen die Riordan al ten deel zijn gevallen en zijn succes ook buiten Ierland beloven in ieder geval veel goeds voor de toekomst.

Geciteerde dichtbundels:

Paula Meehan, *The Man Who Was Marked By Winter*.
Loughcrew, Gallery Press, 1991.
Rita-Ann Higgins, *Philomena's Revenge*. Dublin, Salmon Publishing, 1992.
Paul Durcan, *Crazy About Women*. Dublin, National Gallery of Ireland, 1991.
Paul Muldoon, *The Annals of Chile*. London, Faber, 1994.
Ciaran Carson, *Belfast Confetti*. Loughcrew, Gallery Press, 1990.
Medbh McGuckian, *Marconi's Cottage*. Loughcrew, Gallery Press, 1991.
Nuala Ní Dhomhnaill, *Pharao's Daughter*. Loughcrew, Gallery Press, 1990.
Cathal Ó Searcaigh, *Out in the Open*. Indreabhán, Cló Iar-Chonnachta Teo, 1997.
Maurice Riordan, *Floods*. London, Faber, 2000.

Wim Tigges

Litríocht as Gaeilge
Het Iers en de moderne Ierstalige literatuur

Tot aan het midden van de negentiende eeuw was het Iers de algemeen gangbare spreek- en schrijftaal in heel Ierland. Het had toen al een lange literaire geschiedenis, die teruggaat tot de oudste overgeleverde handschriften uit de laat-zesde eeuw na Christus. In de 'donkere' Europese middeleeuwen bewaakten en bewaarden Ierse monniken de geleerde en geletterde beschaving, zo wordt wel beweerd. Tot ver na de middeleeuwen handhaafde zich bovendien een omvangrijke mondelinge overlevering van wetsteksten, plaatselijke geschiedenis, heldensagen en zowel religieuze als wereldse lyriek. Veel hiervan kreeg van tijd tot tijd zijn schriftelijke neerslag in middelierse en vroeg-modern-Ierse manuscripten. Veel ook van de thematiek uit de grote middeleeuwse traditie, zoals de verhalen over grote helden als Cú Chulainn en Finn Mac Cumhail, is terug te vinden in de meer recente verhaaltraditie, en ook in de twintigste-eeuwse literatuur. De literaire overlevering in Ierland is één van de oudste en langdurigste in Europa, en zij is nog lang niet ten volle bestudeerd. Duidelijk is wel, dat zowel de Engelstalige als de Ierstalige hedendaagse letterkunde zichzelf in sterke mate nog steeds beschouwen als een voortzetting van een eeuwenlange traditie.

De Ierse variant van het Engels zoals dat vandaag de dag in alle delen van het land wordt gesproken - het zogenaamde Hiberno-Engels - kent bovendien veel grammaticale zinswendingen en uitdrukkingen, die eigenlijk letterlijk zijn 'vertaald' uit het Iers. Wanneer iemand in Ierland bijvoorbeeld zegt (of schrijft): 'I am after seeing Seán,' dan bedoelt de spreker hiermee niet dat hij Seán nog wil zien, of dat hij naar hem op zoek is, maar dat hij Seán zojuist nog heeft gezien. Het is een vrijwel letterlijke vertaling van wat men in het Iers zou zeggen: *Táim tar éis á fheiscint* - letterlijk: 'ik ben ná hem te zien.' Omdat veel Nederlandse vertalers van Anglo-Ierse literatuur niet of niet voldoende bekend zijn met het Hiberno-Engels, laat staan met de Ierstalige onderlaag daarvan, gaan ze helaas maar al te dikwijls in de fout. Wie Engelstalige Ierse literatuur wil vertalen zou in elk geval een studie moeten maken van het Ierse Engels, en bij voorkeur ook iets moeten weten van de Ierse taal. Zelfs wanneer het 'echte' Iers al zou zijn 'dood' verklaard - en dat is de afgelopen eeuw herhaalde malen gebeurd - dan nog leeft het voort in het Ierse Engels, bij de sprekers daarvan, en dus ook in de literatuur.

De Ierse renaissance

Het Iers is zeker nog niet dood, maar je kunt wel met enig recht spreken van een ‘bedreigde taalsoort’. Zeker is dat de van oudsher op het Verenigd Koninkrijk gerichte economie, en vervolgens de verplichte invoering van Engelstalig onderwijs in Ierland in 1831, in combinatie met de Grote Hongersnood van 1845-49, de taal een zware slag hebben toegebracht. Ruim een miljoen van de acht en een half miljoen Ieren die er rond 1840 waren, stierf aan de gevolgen van een meerjarige aardappelziekte, en nog eens zo'n anderhalf miljoen Ieren emigreerden naar het buitenland. Herhaaldelijke economische crises zorgden er mede voor dat de Ierse exodus tot zeer recente datum bleef voortduren. Het hele eiland heeft daarom op dit moment nog steeds niet meer dan vijf en een half miljoen inwoners. Daarvan woont 3.8 miljoen in de Ierse Republiek en nog eens ruim anderhalf miljoen in Noord-Ierland. De emigranten waren over het algemeen, vooral in de negentiende eeuw, mensen uit de armste agrarische gebieden. Juist deze boeren en vissers en hun families spraken van huis uit Iers. In stedelijke gebieden als Dublin en Cork, waar de bevolking meer overlevingsen bestaanskansen had, sprak men al overwegend Engels om economisch en maatschappelijk mee te kunnen komen. Het meer welvarende en overwegend protestantse noordoosten was altijd al in grote meerderheid Engelstalig. Maar ook Ierlands grootste katholieke, zelf Ierssprekende, nationalistische leider uit de eerste helft van de negentiende eeuw, Daniel O'Connell (de centrale brug en een hoofdstraat in Dublin zijn naar hem vernoemd) bepleitte bij zijn talloze aanhangers om het Iers als nationale taal uit zuiver pragmatische overwegingen te vervangen door het Engels.

Toen in het laatste kwart van de negentiende eeuw nieuwe ijveraars voor ‘Home Rule’ - politieke autonomie voor Ierland binnen het Verenigd Koninkrijk - het toneel betraden, lag de situatie anders. Voor een aantal van hen had een herstel van wat zij zagen als typisch Ierse cultuurverschijnselen, zoals Ierse sporten (Gaelic Football en Hurling), Ierse muziek en dans, en vooral de Ierse taal, de hoogste prioriteit. Deze periode duidt men wel aan als die van de Keltische Schemering of Heropleving en van de Ierse Renaissance. In deze tijd kwamen niet alleen de Engelstalige Ierse letteren weer tot bloei met auteurs als W.B. Yeats, George Moore en J.M. Synge; er werden ook diverse verenigingen en instituten opgericht tot behoud en bevordering van het Ierse cultuurgoed en het Iers als nationale taal. De meest relevante van deze instellingen waren de Society for the Preservation of the Irish Language (1876), en vooral de Gaelic League (1893), opgericht door de geleerde cultuuractivist Douglas Hyde (1860-1949), die in 1938 de eerste president van de Ierse Republiek zou worden.

Hyde, afkomstig uit de protestantse bovenklasse, had zichzelf de Ierse taal aangeleerd. Volgens de volkstelling van 1891 sprak nog maar zo'n 14,5% van de bevolking het Iers van huis uit, dus als eerste taal. Deze mensen woonden voornamelijk in de economisch meest achtergebleven gebieden in de westelijke uithoeken van Ierland. In 1926, vier jaar na de Ierse onafhankelijkheid, was hun aantal nog kleiner. De volkstelling van dat jaar geeft weliswaar een percentage Ierssprekenden van ruim 18%, maar dit geeft een vertekend beeld omdat de inwoners van Noord-Ierland niet meer werden meegerekend. Bovendien was in de nieuwe Ierse Vrijstaat inmiddels voor meer Ieren de wens de vader van de gedachte geworden. Opeenvolgende Ierse regeringen zetten een campagne op om de status van het Iers weer te herstellen. Het werd (en is nog steeds) een verplicht schoolvak, en voor een aantal (aanvankelijk alle) functies bij de overheid, met name bij het onderwijs, is Iers nog steeds een vereiste, ook al doceert men wiskunde op een Engelstalige school.

De ouderwets disciplinaire schoolmethode heeft de herwaardering voor de taal over het geheel genomen geen goed gedaan. Bijna iedereen die in de jaren zestig of eerder op een Nederlandse school les heeft gehad in vreemde talen zal zich hier iets bij kunnen voorstellen. Het Iers was voor de overgrote meerderheid van de bevolking, jong en oud, een vreemde taal in eigen land geworden. Het had bovendien de nare bijsmaak van ofwel maatschappelijke achterstand en armoedigheid, ofwel overdreven chauvinisme, ofwel pedante geleerdheid. Pas sinds enkele tientallen jaren heeft men het roer wat bijgedraaid. De overheid subsidieert de bevordering van het Iers met nieuwe lesmethoden en leerprogramma's, maar vooral door flinke subsidies te verstrekken aan de over het algemeen kleine uitgeverijtjes (de thans zich privatiserende staatsuitgeverij An Gúm, die vooral studieboeken produceert, is een uitzondering qua omvang) die Ierstalige boeken publiceren. Daarbij wordt vooral aan de jeugdige markt veel aandacht besteed. In 1978 werd bovendien een overheidsbureau, het *Bord na Gaeilge*, opgericht, dat tot taak heeft het gebruik van het Iers als levende taal en als communicatiemiddel te bevorderen. Ook de Gaelic League - tegenwoordig zelfs meer bekend onder haar Ierse naam *Conradh na Gaeilge* - is nog steeds actief. Ze geeft sinds 1948 het culturele tijdschrift *Feasta* uit, en heeft onder meer een grote boekwinkel in Harcourt Street, hartje Dublin, waar alle Ierstalige lectuur, van kinderboeken tot wetenschappelijke werken, te koop is.

Een moeilijke taal

Extra probleem bij het bevorderen van het Iers is dat het een moeilijke taal is. Het Iers behoort tot de zogenaamde Indo-Europeaanse taalfamilie (net

als het Engels, Nederlands, Frans, Grieks en Russisch). De Keltische tak van deze familie (het Iers is één van de vier nog levende Keltische talen - de drie andere zijn het Schotse Gaelic, het Welsh en het Bretons) heeft zich echter al meer dan tweeduizend jaar geleden afgesplitst. De Keltische talen lijken daardoor weinig meer op bijvoorbeeld de Germaanse talen, waartoe onder andere het Engels behoort. Het Iers en het Engels verschillen evenveel van elkaar als bijvoorbeeld het Nederlands en het Russisch. Bovendien heeft het Iers een aantal specifieke kenmerken, die het aanleren ervan voor een Engelssprekende lastig maken. Enkele van de op zichzelf meest eenvoudige grammaticale regels verlangen bijvoorbeeld dat zowel de beginklank als de eindklank van het eerstvolgende woord radicaal veranderen. Het Iers voor 'de boot' is *an bád* (spr. uit: ù baod, ongeveer zoals de Brabantse of Limburgse lange aa), '(de kiel) van de boot' wordt *an bháid* (spr. uit: ù vaojd), 'van de boten' *na mbád* (nú maod).

Een ander probleem is dat de locaties waar het Iers nog als eerste taal wordt gesproken, de zogenaamde *Gaeltachtaí*, niet alleen klein zijn, maar vaak ook ver van elkaar verwijderd liggen. De voornaamste *Gaeltachtaí* (er zijn nog een paar kleinere) zijn: het westen van het graafschap Donegal in Ulster; het noorden van het graafschap Mayo; Connemara en de Aran eilanden bij Galway; de schiereilanden van het graafschap Kerry, en een streek ten westen van Macroom in graafschap Cork (zie de kaart op pagina 43). Hierdoor zijn in het volks-Iers drie hoofddialecten ontstaan (Ulster, Connaught en Munster Iers), die nogal wat van elkaar verschillen. Vergelijk dit maar met een situatie waar in een denkbeeldig Nederland van de verre toekomst overal Engels of 'Euronees' wordt gesproken, en alleen nog Nederlands op Schiermonnikoog en rondom Rodeschool, nabij Doetinchem, en tussen Maastricht en Vaals - met 'beschaafd' Haags als officiële schrijftaal die op scholen in het hele land kan worden geleerd!

Het *Caighdeán Oifigiúil*, de 'Officiële Standaardtaal', die op de meeste Ierse scholen wordt onderwezen en min of meer is samengesteld uit de drie hoofddialecten, is in 1958 officieel ingevoerd. De 'native speakers' voelen zich hier echter niet erg in thuis. Niemand hoeft er zijn of haar authentieke dialect voor op te geven, maar het aantal sprekers van een oorspronkelijke vorm van het Iers wordt thans geschat op in totaal niet meer dan twintig à dertig duizend mensen - minder dan één procent van de bevolking. Weliswaar vermelden de laatst bekende volkstellingsgegevens, die van 1996, een percentage Ierssprekenden van 43,5%, maar dat cijfer dient met een flinke korrel zout te worden genomen. Het is tegenwoordig weer 'politiek correct' om te kennen te geven dat men 'zijn eigen taal' beheerst, maar de feitelijke kennis van het Iers van de overgrote meerderheid der respondenten is waarschijnlijk vergelijkbaar met het schoolfrans van de gemiddelde

Nederlander. Nadere onderzoeken wijzen uit dat er na de schoolgaande leeftijd en buiten de *Gaeltacht*-gebieden weinig of geen Iers wordt gesproken, en nog minder gelezen. Daarom is het opmerkelijk dat er per jaar een naar verhouding tamelijk groot aantal Ierstalige boeken en tijdschriften in druk verschijnt.

Wat het Iers vooral moeilijk maakt, zijn niet zozeer de wat merkwaardige spelling (het Engels kent immers hetzelfde probleem), de lastige klanken, of de regels van de grammatica (die niet veel ingewikkelder zijn dan die van Frans of Duits). Moeilijk is vooral de sterk idiomatische aard van de taal, die uiteraard bovendien sterk plaats- en leeftijdsgebonden is. De overgang van de Ierse variant van Ot en Sien naar de klassieke Ierse literatuur (het 'moderne' Iers begint al rond het jaar 1200) of zelfs de meer oorspronkelijke hedendaagse literatuur, moet voor een Ierse schoolverlater die de taal niet met de paplepel ingegoten heeft gekregen ongeveer even groot zijn als die voor zijn of haar Nederlandse evenknie van 'papa fume une pipe' naar de minst ingewikkelde zinnen in het werk van Marcel Proust. Eén van de grootste zorgen van hedendaagse taalijveraars in Ierland is niet alleen of de Ierse taal nog tijd van leven heeft, maar vooral of datgene wat de sterk gesubsidieerde drukpers haalt nog enige diepgang en smeuïgheid heeft - *blas* ('smaak'), zoals men het in Ierland noemt. Anderen menen daarentegen dat men beter iets kan hebben dan helemaal niets, en beijveren zich voor de verspreiding van boekjes voor tieners en voor de 'gewone' lezer, in betrekkelijk eenvoudig school-Iers, en tegen zeer lage prijzen. Het is wel de vraag of dat soort boeken veel en vooral vrijwillig wordt gelezen.

Leesgierig

De Ieren zijn, in het algemeen gesproken, een leesgierig volk geworden. De moderne Engelstalige literatuur in Ierland staat op een hoog peil. W.B. Yeats en Bernard Shaw, James Joyce en Samuel Beckett hoeven zich niet om te draaien in hun graven. De namen van nog levende auteurs als Edna O'Brien en Seamus Heaney, Brian Friel en Roddy Doyle zijn ook buiten Ierland bekend. Maar hoe staat het met de twintigste-eeuwse letterkunde in de Ierse taal?

Eén van de eerste auteurs die zich, kort na de oprichting van *Conradh na Gaeilge*, inzette voor de bevordering van het Iers middels literaire werken was pater Peter O'Leary (1839-1920). Zijn bekendste werk, de roman *Séadna* uit 1904, is een bewerking van een Iers volksverhaal over een eenvoudige schoenlapper die zijn ziel aan de duivel verkoopt maar vervolgens, onder de bijzondere bescherming van de Maagd Maria, zoveel goede werken verricht dat hij uiteindelijk toch niet naar de hel hoeft. Het boek wordt

thans als een klassieker beschouwd en nog regelmatig herdrukt, zij het ook vooral in verkorte en vereenvoudigde schoolversies. O'Leary ging er prat op dat er in zijn werk geen woord of frase voorkomt die hij niet vrijwel rechtstreeks had opgetekend uit de mond van een inheemse spreker uit zijn geboortestreek in het graafschap Cork. Vreselijk hoogstaande literatuur is het misschien niet, maar terecht wordt *Séadna* nog steeds aanbevolen als een boek waarvan beginners en gevorderden veel kunnen opsteken c.q. herkennen van de levende volkstaal van het Munster dialect.

Eveneens nog altijd populair, al was het maar omdat hij een van de 'martelaars' is van de befaamde Paasopstand van 1916, is het werk van Patrick Pearse (1879-1916). Het bestaat vooral uit lyrische poëzie en korte verhalen - genres waarin Ierse literatoren altijd hebben uitgemunt. Pearse, geboren in Dublin, waar hij onder meer een Ierstalige school oprichtte, had een tweede huis in Connemara, waar hij zich verdiepte in de plaatselijke folklore. Deze verwerkte hij in zijn twee Ierstalige verhalenbundels, *Íosagán agus Sgéalta Eile* (1907) en *An Mháthair agus Sgéalta Eile* (1916). In zijn gedichten maakte hij gebruik van oude poëtische tradities, zoals het mystieke droom-gedicht, en de *caoineadh* of 'keen', het klaaglied voor de overledene, dat onderdeel vormde van het traditionele Ierse dodenritueel, en waaraan hij een persoonlijke en hedendaagse wending gaf. Zijn proza wordt geprezen om de moderniteit ervan, in tegenstelling tot de meer ouderwets gevonden O'Leary.

Meer experimenteel is het proza van zijn tijdgenoot Pádraic Ó Conaire (1883-1928). Diens novelle *Deoraíocht* ('Ballingschap', 1910) gaat over een Ier in Londen die fysiek en mentaal gehandicapt raakt door een ongeluk. Het boek is een opmerkelijke mengeling van realisme en surrealisme. De meest gewaardeerde schrijver uit de noordwestelijke *Gaeltacht* van Donegal is Séamus Ó Grianna (1889-1969), wiens werken aanvankelijk werden gepubliceerd onder de schuilnaam 'Máire'. Zijn roman *Caisleáin Óir* ('Gouden kastelen', 1924) en zijn verhalenbundel *Cith is Dealán* ('Regen en zonneschijn', 1927) zijn doortrokken van romantische nostalgie naar het goede oude landleven, maar overigens goed geschreven.

Drie van de meest beroemde Ierstalige prozawerken uit deze eeuw komen uit de *Gaeltacht* van het Dingle schiereiland en de tot aan de jaren vijftig nog bewoonde Blasket Eilanden in zuidwest Kerry. In de jaren tien en twintig begaven Ierse en buitenlandse Keltologen zich naar deze gebieden om er de 'meest authentieke' want meest behoudende versie van de Ierse taal te leren. Sommigen van hen stimuleerden leden van de plaatselijke bevolking om hun levensgeschiedenis op schrift te (laten) zetten, en de talloze oude volksverhalen en anecdotes die ze elkaar vertelden. Hieruit kwam de zogenaamde 'Blasket Library' voort - boeken van, geïnspireerd door, en over de geharde

eilanders en hun zware strijd om het bestaan. De drie bekendste titels zijn *An tOileánach* (1926; in het Engels vertaald als *The Islandman*) van Tomás Ó Criomhthain (1856-1937); *Peig* (1936) door Peig Sayers (1873-1958), en *Fiche Blian ag Fás* (1933; *Twenty Years A-Growing*) van Muiris Ó Súilleabháin (1904-50). Het zijn sterk op de orale traditie leunende episodische autobiografieën, eerder sociale documenten dan literatuur. Dit genre zou in het Iers buitengemeen populair worden - er verschijnen nog regelmatig modernere versies van (men vergelijke ook de populariteit van de Amerikaanse Ier Frank McCourt, wiens *Angela's Ashes* recentelijk de bestsellerslijsten haalde en zelfs werd verfilmd).

Vanwege de soms wat naïeve en veelal overtrokken weergave van ‘het harde leven’ en de zelfverheerlijking van de auteurs als vertegenwoordigers van een ras ‘wiens gelijke men in Ierland of op de hele aardbol nooit meer zal zien’, worden deze boeken evenzeer verfoeid door sommigen als ze geliefd zijn bij anderen. Dit resulteerde onder meer in één van de geestigste boeken in welke taal ook, de roman *An Béal Bocht* (*The Poor Mouth*, 1941) van ‘Myles na gCopaleen’ alias ‘Flann O'Brien’ (Brian O'Nolan, 1911-66). ‘The Poor Mouth’, zoals de titel letterlijk vertaald luidt, is een zegswijze waarmee men de neiging van sommige Ieren aanduidt om de eigen armoede en achterstand te benadrukken. Flann O'Brien, afkomstig uit Tyrone in Ulster, vestigde zich in 1923 in Dublin en schreef, zowel in het Engels als in het Iers, satirische stukjes en columns in *The Irish Times*. Hierin stelt hij zich te weer tegen de behoudende benepenheid die grote delen van de nieuwe Ierse maatschappij kenmerkte. *An Béal Bocht* is een briljante parodie op boeken als *An tOileánach*. Het beschrijft de levensgeschiedenis van een bewoner van een fictieve *Gaeltacht*, die alle andere *Gaeltachtaí* overtreft in armoede, treurnis, regenachtigheid en algehele deprimerende ellende - de ideale pleisterplaats dus voor fanatieke liefhebbers van de Ierse taal, cultuur en het echte authentieke landleven. Het welslagen van een Iers *feis* of cultuurfestival (zoals die inderdaad jaarlijks door de Gaelic League werden georganiseerd) wordt er afgemeten aan het aantal mensen dat letterlijk verzuipt in de voortdurend neergutsende regen of te gronde gaat door overmatig gebruik van *poitín*, oftewel clandestien gestookte whiskey. Een komisch hoogtepunt is het hoofdstuk waarin een Duitse professor met zijn koffergrammofoon het volstrekt onbegrijpelijke en dus meest prachtvolle Iers opneemt dat wordt voortgebracht door wat achteraf een dronken gevoerd varken blijkt te zijn. Van Patrick Power's niet geheel foutloze Engelse vertaling is in 1979 een nog matiger Nederlandstalige versie verschenen door M. Marshall-van Wieringen [*Armoe troef*, Amsterdam, Meulenhoff, 1979]. Alleen al om dit boekje in het origineel te kunnen lezen is het de moeite waard om Iers te leren...

In 1949 verscheen wat door bijna alle deskundigen de beste Ierstalige roman wordt genoemd: *Cré na Cille*, van Máirtín Ó Cadhain (1906-70). Ook dit is een satire op het veel te rooskleurige beeld dat door chauvinistisch getinte schrijvers werd geschetst van het Ierse plattelandsleven en de zogenaamd zuivere katholieke moraliteit van de Ieren. De roman 'speelt zich af' (als men het zo kan noemen) op, of liever, in een kerkhof. Alle sprekers zijn overleden, maar liggend in hun kisten blijven ze doorgaan met de roddel en achterklap, de afgunst en hypocrisie die hun tijdens hun leven heeft gekenmerkt, vechten ze hun ruzies verder uit, en komen ze telkens weer terug op hun liefhebberijen, obsessies en antipathieën. Elke nieuw begravene wordt indringend ondervraagd naar de laatste stand van zaken boven de grond, waarna het geroddel en geruzie weer opnieuw kan beginnen.

Cré na Cille, dat in 1984 (ondanks dat de schrijver daar bij zijn leven bezwaar tegen had gemaakt) in het Engels werd vertaald door Joan Trodden als *Churchyard Clay*, is wel vergeleken met Joyce, maar in zijn volstrekt 'ledige' hoogtepunten doet het mij meer aan de vroege prozawerken van Beckett denken. Een absoluut meesterwerk is het misschien niet; daarvoor valt het soms iets te veel in herhalingen, en er is uiteraard weinig sprake van karakterontwikkeling, terwijl ook een ontknoping, waar de roman de lezer aanvankelijk op lijkt te doen hopen, ontbreekt. Het is, zoals veel Iers proza, een heerlijk boek om fragmentarisch te lezen, maar er is een goede passieve kennis van het Connemara Iers voor nodig, omdat Ó Cadhain volop gebruik maakt van soms bondige en dan weer wijdlopige volkstaal, alsook meer verheven stijlbloempjes. Elk der ongeveer vijftien sprekende personages leert men kennen en herkennen aan hun eigen idioom, en dat maakt het boek uiteindelijk toch een literaire prestatie die er niet om liegt.

Toneel en poëzie

Met zijn ruim 40.000 inwoners is Galway het grootste stedelijke gebied in Ierland waar het Iers nog wordt gesproken, en het mag dan ook geen verbazing wekken dat juist daar in 1927 de eerste en meest toonaangevende Ierstalige schouwburg werd opgericht, *An Taibhdhearc*. Eén van Ierlands befaamdste toneelspelers en -schrijvers, Mícheál Mac Liammóir (1899-1987), die ook het Dublin Gate Theatre stichtte in 1928, maakte er furore. *An Taibhdhearc* bestaat nog steeds. Dit theater, samen met het Damer Hall Theatre in Dublin, stelde en stelt Ierse toneelschrijvers in de gelegenheid een markt te creëren voor hun stukken. In laatstgenoemde schouwburg ging in 1958 *An Giall*, de oorspronkelijke Ierse versie van *The Hostage* ('De Gijzelaar') in première, een stuk van de legendarische Brendan Behan (1923-64), die er het fanatisme van de Ierse politiek in aan de kaak stelde.

Een groot bewonderaar van Ó Cadhain is de uit Cork afkomstige Alan Titley (1947), auteur van romans en korte verhalen, en verder van onder meer een bibliografie van werk van en over Ó Cadhain, en van een uitvoerige monografie over de Ierstalige roman (*An tÚrscéal Gaeilge*, 1991). In 1992 werd in het Dublinse Abbey Theatre (ooit door Yeats opgericht als nationale Ierse schouwburg) zijn toneelstuk *Tagann Godot* ('Godot komt') opgevoerd. Het stuk is beïnvloed door Samuel Beckett en getuigt van Titley's kenmerkende sardonische humor. Titley is ook een toonaangevend recensent van eigentijdse Ierstalige literatuur.

Een proliferatie van zowel Engels- als Ierstalige literaire tijdschriften na de Tweede Wereldoorlog, in combinatie met de moeilijkheid voor Ierse schrijvers, vrouwen zowel als mannen, om louter met de professionele productie van literaire werken in hun levensonderhoud te voorzien, heeft er toe geleid dat vanaf de vijftiger jaren de nadruk vooral is komen te liggen op korte verhalen en poëzie. Verhalen en gedichten kunnen in eerste instantie gemakkelijker in zulke tijdschriften worden gepubliceerd dan in boekvorm. Van de naoorlogse Ierstalige dichters wil ik er vier noemen. Als één van de meest opmerkelijke grondleggers van de moderne Ierse poëzie wordt gezien de uit Cork afkomstige Seán Ó Ríordáin (1917-77), in wiens indringende gedichten (hij produceerde drie bundels, de eerste in 1952) een existentiële angst schuil gaat achter fantasierijke, soms zelfs absurde humor. Tot deze oudere garde behoort ook de dichteres Máire Mhac An tSaoi. Geboren in Dublin in 1922 bracht zij vele jaren van haar jeugd door in de Kerry *Gaeltacht*. Zij gebruikt traditionele metra en versritmen voor een heel persoonlijke poëzie, en wordt nu algemeen gezien als de 'grande dame' van de Ierstalige dichtkunst. Ter illustratie van haar werk is hier een ontroerend mooi Kerstgedicht opgenomen, in origineel en vertaling.

Tot de wat jongere generatie behoren Michael Hartnett, geboren in 1941 in Co. Limerick, en Nuala Ní Dhomhnaill, geboren in 1952 in Lancashire, Engeland. Hartnett, die aanvankelijk in het Engels schreef en daarna zijn Engelstalige poëzie in het Iers ging vertalen, is inmiddels overgegaan tot authentieke Ierstalige dichtkunst. Bij hem, en bij Ní Dhomhnaill, die enige tijd in Nederland woonachtig is geweest, vinden we een typische mengeling van oude tradities en thematiek met vernieuwende technieken en een sterk persoonlijke inslag. Ook van Ní Dhomhnaill neem ik ter illustratie een kort gedicht met vertaling op.

Het spreekt vanzelf dat in het korte bestek van dit artikel geen recht kan worden gedaan aan de rijkdom van de moderne Ierstalige literatuur, maar het mag duidelijk zijn dat de taal nog steeds levend en levendig is. Door de speciale aandacht die het Iers als nationale taal van de overheid krijgt, is de feitelijke productie misschien niet altijd evenwichtig wat betreft kwaliteit.

Ook is het de vraag of de literaire wereld zonder overheidssteun, met name in de vorm van subsidies, het hoofd boven water zou kunnen houden. Gesuggereerd is dat de Ierstalige uitgeverswereld eerder voor de boekenplanken van subsidiegevers produceert dan voor die van een groot en gretig Ierstalig lezerspubliek. In een artikel in *The Irish Times* van 10 juni 2000 verzucht Nuala Ní Dhomhnaill, naar aanleiding van het verplichte eindexamen Iers van haar dochter, dat het onderwijs nog steeds matig is, en vooral dat er vrijwel geen wat ze noemt 'contextuele functie' is voor het Iers buiten de schoolbanken. Zelf ben ik aanwezig geweest bij 'book launches' van Ierstalige poëzie in Kerry, waar na afloop van de inleidende praatjes en bij het heffen van de whiskey- en Guinness-glazen toch zo'n zestig of zeventig bundeltjes (de gangbare oplage is 500 exemplaren) van eigenaar verwisselden. Toeval? Uitzondering? Vriendschappelijke gebaren? De lage prijs? Of is er toch een weliswaar kleine maar hardnekkige klantenbinding? Van enkele hedendaagse romanschrijvers, zoals Breandán Ó hEithir (1930-90) en Pádraig Standún (1946) wordt zelfs beweerd dat hun boeken 'bestsellers' zijn geworden! Deze beide auteurs hebben in elk geval in gemakkelijk leesbaar proza tot voor kort in Ierland heikele thema's rond seksualiteit op openhartige om niet te zeggen ranzige wijze over het voetlicht gebracht. Dit vormt op meerdere vlakken een poging om het gat te vullen tussen wat geschikt wordt geacht voor jeugdige lezers en wat wordt geapprecieerd door de oudere, doorgaans meer conventioneel ingestelde lezer in de provincie. Een Ierstalig equivalent van Edna O'Brien, John McGahern, John Banville of Roddy Doyle is bij mijn weten echter nog niet opgestaan.

Gepubliceerd wordt er inmiddels wel. In 1994 (het meest recente jaar waarover mij statistische gegevens bekend zijn) waren er 22 Ierstalige uitgeverijen, die in totaal 144 Ierstalige boeken publiceerden, waarvan er 44 zijn aangemerkt als 'educational' (de totale output in Ierland was dat jaar 790 titels). Ruim één op de zes in Ierland gepubliceerde boeken, school- en studieboeken niet meegerekend, is in het Iers. Het in 1998 verschenen boekje met gegevens over Ierstalige auteurs, uitgegeven bij Cló Iar-Chonnachta, één van de grootste uitgevers van onder meer literaire werken, bevat 179 namen, ruim een kwart daarvan vrouwen. In 1999 volgden ruim 24.000 basisscholieren (5% van de basisschoolpopulatie) louter Ierstalig onderwijs. Het Iers is, zij het in de marge en voornamelijk als *tweede* taal, nog steeds levend, en de literatuur levert daaraan een niet onbelangrijke bijdrage. Het is ook voor buitenstaanders alleszins de moeite waard om er kennis van te nemen.

Literatuur

Seamus Deane (gen. ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing* (3 din). Derry, Field Day Publications, 1991.
Bevat onder meer tweetalige selecties van middeleeuwen tot heden.
David Greene, *The Irish Language*. Dublin, The Cultural Relations Committee, 1966. Een beknopte en boeiende beschrijving van de Ierse taal. Reg Hindley, *The Death of the Irish Language: A Qualified Obituary*. London & New York, Routledge, 1990.

Gedetailleerde, pessimistische schets van de recente stand van zaken; bevat kaartjes, statistische gegevens, en een uitgebreide bibliografie. Conan Kennedy, *Irish Language Ireland*. Dublin, Morrigan Books, 1998. Een informatief pamflet; bevat o.m. gegevens over talencursussen, tijdschriften, websites e.d.
Declan Kiberd & Gabriel Fitzmaurice (eds.), *An Crann Faoi Bhláth/The Flowering Tree: Contemporary Irish Poetry with Verse Translations*. Dublin, Wolfhound Press, 1991. Een representatieve tweetalige bloemlezing van moderne Ierstalige poëzie. Proinsias Mac Cana, *Literature in Irish*. Dublin, Department of Foreign Affairs, 1980. Een geïllustreerd historisch overzicht van middeleeuwen tot moderne tijd.
Brian Ó Cuív (ed.), *A View of the Irish Language*. Dublin, Stationary Office, 1969.
Bevat twaalf lezingen over de Ierse taal, haar geschiedenis, de literatuur, de veranderende status van het Iers, enz. Helaas wat gedateerd.
Máirtín Ó Murchú, *The Irish Language*. Dublin, Department of Foreign Affairs, 1985. Geillustreerde beknopte beschrijving van de Ierse taal en haar geschiedenis.
Gearóidín Uí Nia, *Eolaire Chló Iar-Chonnachta de Scríbhneóirí Gaeilge. Who's Who in Irish-Language Writing*. Galway, Cló Iar-Chonnachta, 1998. In het Iers; bevat gegevens over hedendaagse publicisten. Esther van der Voort, 'Modern Publishing as Gaeilge'. Doctoraalscriptie, Leiden, 2000.
Robert Welch (ed.), *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

Relevante websites

http://english.glendale.cc.ca.uslirish.html: homepage met uitvoerige verwijzingen per onderwerp naar andere relevante websites.
http://litriocht.com: vermeldt bijna 3000 in druk zijnde Ierstalige boeken.
http://www.bnag.te. tweetalige site (Iers of Engels naar keuze) van Bord na Gaeilge.
http://www.ceantar.org/Books/stores_ie.html: homepage met gegevens over gespecialiseerde Ierse boekwinkels; o.m. hyperlinks naar grote uitgeverijen.

De Gaeltacht in 1987 (uit R. Hindley, *The Death of the Irish Language*)

De omslag van de eerste editie van *Cré* no *Cille* van Máirtín Ó Cadhain

Máire Mhac an tSaoi
Oiche nollag

Le coinnle na n-aingeal tá an spéir amuigh breactha,
Tá fiacail an tseaca sa ghaoith ón gcnoc,
Adaigh an tine is téir chun na leapan,
Luífidh Mac Dé ins an tigh seo anocht.

Fágaidh an doras ar leathadh ina coinne,
An mhaighdean a thiocfaidh is a naí ar a hucht,
Deonaigh do shuaimhneas a ligint, a Mhuire,
Luíodh Mac Dé ins an tigh seo anocht.

Bhí soilse ar lasadh i dtigh sin na haíochta,
Cóiriú gan caoile, bia agus deoch,
Do cheannaithe olla, do cheannaithe síoda,
Ach luífidh Mac Dé ins an tigh seo anocht.

Nuala Ní Dhomhnaill
Ceist Na Teangan

Cuirim mo dhóchas ar snámh
i mbáidín teangan
faoi mar a leagfá naíonán
i gcliabhán
a bheadh fite fuaite
de dhuilleoga feileastraim
is bitiúman agus pic
bheith cuimilte lena thóin
ansan é a leagadh síos
i measc na ngiolcach
is coigeal na mban sí
le taobh na habhann,
féachaint n'fheadaraís,
cá dtabharfadh an sruth é,
féachaint, dála Mhaoise,
an bhfóirfidh iníon Fharoinn?

Kerstnacht

De lucht is bespikkeld met engelenkaarsen,
De bergwind heeft bijtende vorst meegebracht;
Stook het vuur op, ga naar bed om te slapen,
In dit huis legt Gods Zoon zich ter ruste vannacht.

Laat de deur open om haar te ontvangen,
De maagd met het kind aan haar boezem zo zacht,
Rust hier, Maria, en stil ons verlangen
Dat Gods Zoon in dit huis moge rusten vannacht.

Men heeft in die herberg het licht laten schijnen,
Gastvrij er de spijzen en dranken gebracht
Voor kooplui van wol en voor kooplui van zijde,
Maar Gods Zoon ligt in dit huis te rusten vannacht.

De taalkwestie

Ik laat mijn hoop drijven
in een bootje van taal
zoals je een kindje zou leggen
in een wieg
aaneengeweven
van irisbladeren
en bitumen en pek
rond de bodem gestreken
en het dan laten gaan
tussen de zegge
en de lisdodde
langs de rivier,
kijkend zonder te weten
waar de stroom het zou brengen,
kijkend of, net als Mozes,
een farao's dochter het zou redden.

[vertaling: Wim Tigges]

Wim Tigges (1947) doceert Britse en Ierse letterkunde van na 1700 bij de Opleiding Engels van de Universiteit Leiden. Hij verzorgt daar ook inleidende cursussen Modern en Oud Iers. Recentelijk publiceerde hij over Ierse auteurs als W.B. Yeats, James Joyce, Flann O'Brien en Brian Friel. Een docentenhandboek Modern Iers voor Beginners is ter perse in Ierland.

Yves van Kempen

Ooit gefaald. Geeft niet. Beter falen

In de eerste helft van 1932 zit Samuel Beckett (1906-1989) in een opkamertje van het Parijse Hôtel Trianon Palace koortsachtig te schrijven aan *Dream of Fair to Middling Women* (1993), het boek dat zijn romandebuut had moeten worden maar dat hij nooit in druk zou zien. De pogingen om het typoscript gezet te krijgen mislukken. Toch wordt het bijzondere karakter ervan door de uitgever onmiddellijk onderkend. Men schrok onder meer terug voor de publicatie vanwege een aantal passages die in die jaren als obsceen werden ervaren. Later was het Beckett zelf die de publicatie tegenhield van ‘het kistje waarin ik mijn wildste gedachten heb gesmeten’. Zijn teleurstelling over deze afwijzing verwerkt hij door enkele fragmenten tot korte verhalen te bewerken. Deze worden samen met andere verhalen gebundeld in *More Pricks than Kicks* uit 1934. In de jaren tachtig, toen roem, lof en bewondering hem als het ware achtervolgden, heeft Beckett even overwogen om de roman alsnog uit te geven om een bevriende uitgever een handje te helpen, maar hij schrok terug voor een hernieuwde confrontatie met het werkstuk. Wel gaf hij Eoin O'Brien, een bevriend arts, tevens auteur van *The Beckett Country. Samuel Beckett's Ireland* (1986) toestemming om het boek enige tijd na zijn dood te publiceren. Dat gebeurde in 1992. Inmiddels is van dit uiterst curieuze boek ook een Nederlandse editie voor handen, *Droom van matig tot mooie vrouwen* (2000). De vertaling van Anneke Brassinga is zonder meer een meesterstuk, want het vertalen van deze roman moet een heidens karwei zijn geweest.

Aan de ene kant de schedel, aan de andere kant de wereld

Droom van matig tot mooie vrouwen is nog het best te omschrijven als een portret van een kunstenaar als jongeman, naar de boektitel van de door Beckett zo bewonderde James Joyce, die in *Droom* regelmatig in en tussen de regels meeloopt. De karakterisering geldt niet alleen de man die in de roman af en toe met ‘meester Beckett’ wordt aangesproken, de gefingeerde auteur die opzettelijk een chaotisch spel speelt met zijn hoofdfiguur Belacqua, maar ook zijn protagonist zelf, een aankomend dichter, weggeplukt bij de groep lanterfanters uit het *Purgatorio-deel* van Dante's *Divina Commedia*, de grootse cantocyclus waardoor Beckett mateloos werd gefascineerd. Op die manier heeft hij zichzelf aan het hoofd gezet van de rij ‘schrijvers’ waarmee hij een belangrijk deel zijn werk later zou bevolken. Zo houden de hoofdrolspelers uit de trilogie *Molloy* (1951), *Malone sterft* (1951) en *Naamloos*

(1953) zich allemaal bezig met schrijven. Molloy werkt aan z'n memoires in de kamer van zijn moeder, Moran moet verslag doen over Molloy, Malone probeert schrijvend de tijd te doden en verzint inmiddels verhalen waarin weer nieuwe schijngestalten van hem ontstaan. En al die figuren kunnen het niet laten elkaar voortdurend iets aan te doen; ze zijn kwelgeesten en slachtoffers van elkaar. Als schrijvers hebben ze als geen ander weet van de verbroken verbanden in de wereld, van de splijting tussen mensen en dingen enerzijds en de woorden anderzijds, of zoals Naamloos het zegt wanneer hij in de gelijknamige roman aan die breuk refereert: ‘aan de ene kant is de schedel aan de andere kant de wereld’. De zin vat bondig een van de belangrijkste thema's in Becketts werk samen.

Wat in *Droom* allereerst opvalt - en uiteraard verrast - is het uitbundig taalgebruik waarvan Beckett zich bedient in zijn eerste onderneming om tot een roman te komen. Op diverse plaatsen roept het boek reminiscenties op aan de vaak zo overdadige taalerupties van Joyce. Het is een opzichtige demonstratie van zijn taalvirtuositeit, alsof hij bij zijn aantreden meteen een compendium wilde geven van de literatuur waarmee hij wegliep en een synopsis van de mogelijkheden die hij in petto had. Adjectieven, woordspelingen, neologismen en woordverbasteringen buitelen over elkaar heen en hyperbolische ornamentiek, clowneske en bijbelse zinswendingen, ironische tussenwerpsels en opzettelijke uitglijers volgen elkaar op. Duistere beelden, lucide invallen en lichtvoetige beschrijvingen wisselen elkaar af via monologen en hilarische dialogen, metafictionele geintjes en serieuze commentaren, en dit alles wordt doorspekt met burleske scènes, toespelingen op *Hamlet*, op *De storm, Macbeth, Romeo en Julia*, met citaten uit literatuur, theologie en filosofie, het Frans, Duits en Italiaans en jatwerk uit de wereldliteratuur voor hergebruik. Je kunt het zo gek niet verzinnen of Beckett heeft er hier mee geëxperimenteerd. Het hoge en lage kruisen elkaar voortdurend. Zo verwerkt hij bijvoorbeeld fragmenten uit de *Confessions* van Augustinus, waarin deze de lof zingt over Gods grootheid, goedheid en onschendbaarheid, in een passage waarin Belacqua zich afvraagt in hoeverre bordeelbezoek de eigenheid van de idee over de geliefde zou aantasten. Nadat hij, na een groteske gedachtenexercitie, heeft besloten om deze huizen van slechte faam voortaan toch maar te mijden, worden de goddelijke eigenschappen geacht op de onbevlekt beminde van toepassing te zijn en gaat het naar de letter van Augustinus verder: ‘Onbederfelijk, onaantastbaar, onveranderlijk. Zij is, zij bestaat op een en delfde wijze, zij is op alle wijzen zichzelve, op geen wijze kan ze geschonden of veranderd worden, zij is niet onderworpen aan tijd, zij kan niet in de ene tijd anders zijn dan in de andere tijd’. Het mag duidelijk zijn: Beckett schept een welhaast jongensachtig, baldadig genoegen in het bespelen van alle mogelijke taalregisters.

Jongleren met onomstotelijke waarden

Droom beschrijft de ervaringen, opvattingen, ideeën en zielenroerselen van Belacqua. De structuur ervan is complex en is, om het in de woorden van de roman te zeggen, ‘een incoherent continuüm’. In een nawoord wijst Anneke Brassinga op verwantschap met *The anatomy of melancholy*, het ‘spirituele meesterwerk’ van Robert Burton (1577-1640), een van Becketts belangrijkste inspiratiebronnen - een wetenschappelijke studie waarin Burton zijn soepele, springerige en rebelse geest de ruimte gaf in een losse compositie, een werk ook dat zich vanwege de ontzaglijke veelheid aan vormen en motieven aan elke indeling onttrekt. Ongeveer halverwege de roman maakt Beckett enkele pagina's pas op de plaats. De lezer is dan al een tijd stevig op de proef gesteld. De auteur heeft hem achter Belacqua aan van hot naar her gezonden, van Dublin naar Parijs, Wenen en Kassel. De locaties lopen in elkaar over als decorwisselingen in een droom en net als die nachtfilm is de structuur er een van vermoeden en aftasten wat er gebeurt. Dat is even welbewust gedaan als er opzet zit achter het stuurloos dolen en zwalken van de balsturige personages die bij elkaar zijn gebracht, maar - zo valt de verteller zichzelf corrigerend in de reden - dat alles mag niet ontaarden in ‘een soortement Commedia dell'Arte, een trant van literaire expressie waar we bijzonder tegen gekant zijn’. Vervolgens last Beckett een van zijn commentaren in, interessant alleen al vanwege het feit dat het een van de weinige keren is dat hij zich zo expliciet heeft uitgelaten over zijn literaire opvattingen.

Een jaar eerder deed hij dat al eens in het essay *Proust* (1931). Ook daarin zitten een aantal fragmenten van programmatische aard, bijvoorbeeld wanneer hij met gebruikmaking van Proust de realistische en naturalistische auteurs onder vuur neemt omdat ze ‘het afval van de ervaring aanbidden, in het stof knielen voor de epidermis en de epileptische absence en genoegen nemen met het kopiëren van de oppervlakte, de façade waarachter de idee gevangen zit’. In *Droom* gaat hij daar als volgt op door:

> Het procédé dat zo volslagen vals schijnt van bijvoorbeeld Balzac, de goddelijke Jane (Austin) en vele anderen, bestaat uit de behandeling van de lotgevallen of het gebrek aan lotgevallen van het personage in deze weerstroom, alsof dat het hele verhaal zou zijn. Terwijl het in werkelijkheid zo weinig het verhaal is, dit bange terugdeinzen naar een staat van kalmte, zo weinig te maken heeft met het verhaal, dat het haast een obsessieve hang naar totale precisie verraadt er zelfs maar op te zinspelen. Het object dat aldus kunstmatig in een weerstroom van kalmte is gezet, laat zich precieze waarde toekennen. Al wat de romancier dus te doen staat is de onderdelen van zijn materiaal stuk voor stuk onder die

> ban brengen en elegant aan het jongleren slaan met onomstotelijke waarden, waarden die andere, soortgelijke waarden in zich kunnen opnemen en zich erdoor laten opnemen, waarden die kunnen toenemen en afnemen krachtens een imaginaire kwaliteitsconstante. Balzac lezen is de indruk opdoen van een gechloroformeerde wereld. Hij is de absolute heerser over zijn materiaal, hij kan ermee doen wat hij wil, hij kan de geringste lotgevallen ervan voorzien en berekenen, hij kan het slot van zijn boek schrijven voordat hij de eerste alinea al heeft, omdat hij al zijn schepsels heeft veranderd in mechanisch aangedreven stomkoppen, en ervan op aan kan dat ze ofwel blijven waar ze ook maar nodig zijn ofwel blijven bewegen met welke snelheid hij maar wil in welke richting hij maar wil. Het hele gedoe, van begin tot eind, speelt zich af in een onder de ban gebrachte weerstroom.

Samuel Beckett had zo zijn redenen om af te zien van een strenge compositie, een regime à la Balzac en een serie aangelijnde en in een keurslijf gestoken personages, die manier van schrijven waarin de auteur zich God waant, de illusie heeft de realiteit te beheren en beheersen. Het leven kent zijn eigen logica en de literatuur hoort de eigenzinnigheid daarvan adequaat te verbeelden. De verbeelding, die a priori altijd alleen van toepassing is op wat afwezig is, duldt geen beklemmende banden en verzet zich tegen de beperkingen die de werkelijkheid haar oplegt. Levende wezens zijn nooit mechanische poppen of robots, ze zijn niet geprogrammeerd en laten zich niet programmeren. Het zijn complexe karakters die niet uit één blok zijn gehouwen maar bestaan uit talloze subjecten, ze zijn vaak ondoorgrondelijk en in laatste instantie hoogst waarschijnlijk nog onkenbaar ook. De beschreven werkelijkheid is daarom, anders dan de negentiende-eeuwer dacht, geen alledaagse realiteit, niet het leven van alledag zelf maar een talige, dus op zichzelf staande wereld in beelden, een werkelijkheid die nooit definitief in woorden kan worden gevangen omdat die altijd tekort zullen schieten.

Het is de grote wens van Belacqua om ooit een boek te schrijven waarin de stiltes tussen de woorden belangrijker zijn dan die woorden zelf, waarin ‘de belevenis van de lezer tussen de regels (zal) schuilen, in de stilte overgebracht door de intervallen, niet de termen, van de uiteenzetting’. Het is alsof hier al gepreludeerd wordt op het kale, tot de naakte essentie teruggebrachte proza uit het late werk waarin de stilte vaak overdonderend is. Het verhaal over die droom wordt verbonden met een drietal vrouwen met wie Belacqua amoureuze affaires kent van uiteenlopende aard, en zit ingebed in een boek dat, zoals blijkt uit de voortreffelijke Beckett-biografie *Damned to Fame* (1996) [*Tot roem gedoemd*, 2000] van James Knowlson waaraan ik hier gegevens ontleen, sterk autobiografische trekken heeft.

Belacqua is een eigenheimer die lijdt aan het leven omdat de wereld ‘een en al beproeving is en krijgsdienst’, de drie prima donna's zoals hij ze noemt die hem omringen zijn: ‘de’ Smeraldina-Rima, Syra-Cuse en Alba. Hun presentie in de roman is verbonden met de eerder genoemde steden. Kassel en Wenen behoren bij Smeraldina-Rima, ‘een sloor van een meid bij wie hij regelmatig voor anker gaat in de kalme wrongel van haar boezem’. In Kassel woonde Peggy Sinclair, een nichtje van Beckett, een lachebek en onstuitbare pretmaakster - de eerste die zijn ziel uit de hengsels tilde en met wie hij een tijdlang een relatie onderhield. Een deel van de roman is gebaseerd op aantekeningen die hij bijhield in Laxenburg bij Wenen, waar zij een cursus muziek, dans en beweging volgde. *Droom* begint met een afscheid van haar en er zal daarna in de roman nog van heel wat afscheid genomen worden.

De Syra-Cuse, ‘haar nek was schriel, haar hoofd nihil’, ‘van strot tot teen was ze fataal’ en ‘haar gratie was houterig zwiepende rotan’ zijn enkele bizarre, niet van ironie ontblote omschrijvingen die van haar worden gegeven. Zij is voor een deel gemodelleerd naar de dochter van James Joyce, Lucia. Beckett ontmoette Lucia toen hij in Parijs verbleef onder meer toen hij Joyce thuis bezocht. Lucia beeldde zich in dat Beckett dolverliefd op haar was. Toen hij haar uit de droom hielp, betekende dat tegelijk dat het contact tussen hem en Joyce een tijdlang grondig verstoord was. De Alba - ‘haar ogen waren losbandig, ze rolden en vagebondeerden, ze waren wellustig en geil’ - is getekend naar de aantrekkelijke en intelligente Ethna MacCarthy uit Dublin, die aan minnaars geen gebrek had en maar al te goed wist dat een relatie met een rationeel type als Beckett gecompliceerd zou worden. Het zijn allen schoonheden met wie Belacqua geen raad weet en voor wier bekoringen hij zich uiteindelijk blind houdt, terwijl hij ondertussen regelmatig zijn emotionele onafhankelijkheid probeert te behouden door in zelfbevrediging te vluchten. Ook voor de profielen van andere figuren, die opduiken uit de maalstroom van woorden die de roman is, plunderde Beckett rijkelijk zijn omgeving. Zo is de lompe Pool Beer, grof in de mond en godslasterlijk, een karikatuur van zijn hoogleraar Thomas Rudmore-Brown aan de letterenfaculteit van het Trinity College, en zijn Belacqua's makkers Lucien, Liebert en Jean du Chas samengesteld uit vrienden en tijdgenoten.

In de umbra

Met deze informatie als vertrekpunt zou je bij *Droom* al gauw aan een sleutelroman gaan denken. Toch zijn de verhaalfragmenten waaruit het boek is opgebouwd in wezen niet autobiografisch. Ze zijn gecamoufleerd met autobiografie, met een film van levenservaring waaronder gekweldheid en verwarring schuil gaan, en illusies, desillusies en obsessies. In soms gecompliceerde

gedachtegangen en duistere zinnen worden gedachten en handelingen uiteengerafeld. Ze begeleiden de wankelmoedige Belacqua, die zowel waar het zijn bezigheden als zijn liefde en lust voor de vrouwen betreft, voortdurend heen en weer wordt geslingerd tussen ratio en gevoel, op zijn zoektocht naar een intellectuele rechtvaardiging voor het ongelukkig zijn. In zijn streven naar verlossing uit de 'foltering door denken en terechtstaan door leven,' lijdt hij regelmatig nederlagen. De enige plek waar hij tot rust komt, waar denken en doen werkelijk levend denken worden, denken dat niet in dienst staat van het vuile werk van alledag, de dagelijkse beslommeringen, de plaats ook waar hij vrede heeft met zichzelf als was hij een heremiet of mysticus, is 'in de umbra, de tunnel waar het brein in de grafschoot lag'. Het brein dat

> als een ziekenkamer, als een chapelle ardente waar zich schimmen verdringen; het brein, eindelijk wijkplaats voor zichzelf, belangeloos, onbewogen, gesmoord, al de ellendige overspanning en haarkloverij en armzalige hatelijkheid; het brein, onverwachts geabsolveerd, is niet langer aanhangsel van het rusteloze lichaam, het schitterlicht van inzicht is uitgedraaid. De luiken van het door pijn gekwelde brein gaan dicht, er heerst eensklaps duisternis; geen slaap, nog niet, noch droom met al zijn zweet en angst, maar een wakend bovenverstandelijk schemeren, zwermend van grauwe engelen; er rest van hem niets dan de diepe umbra van graf en schoot waarin het passend is dat de geesten van zijn doden en zijn ongeborenen zich vertonen.

Het is een van de passages in de roman waarin zich alvast de schimmige wereld aankondigt van Becketts latere werk. Zoals Belacqua die, wanneer hij aan het eind van het boek op bevel van een anonieme stem het boek uitsjokt, tot een onttakelde figuur is geworden die in teveel tekort is geschoten, daar al evenmin in zou hebben misstaan.

Omgekeerd zou je kunnen zeggen dat de 'prulmysticus' met sterallures, de term waarmee 'meester Beckett' zijn protagonist tegen het eind van de roman kwalificeert, met zijn 'grafschoot en zijn sym- en antipathieën en driestuiverstriomfen en -nederlagen en uitsluitingen en algehele onbekwaamheid' een voorstudie is van de belangrijkste figuren die zijn magistrale trilogie uit de jaren vijftig gaan dragen. De evolutie die Beckett intussen heeft doorgemaakt is er een in de richting van een grotere radicaliteit. Waar Belacqua op dit punt nog weifelmoedig is, heeft de wereld voor hen haar vanzelfsprekendheid zowat totaal verloren. In een toenemende radeloosheid vervallen zij in een taal die niet meer over de mogelijkheden beschikt om zichzelf en hun omgeving van een herkenbare identiteit te voorzien. En alsof

het allemaal niet passend genoeg kan: het heeft er veel van weg dat Belacqua die trilogie en zelfs het vervolg daarop, het nog latere, minimalistische werk van Beckett in synopsis al in zijn hoofd heeft, gelet op zijn plannen om de lezer daarin 'de heugenis van een onverwoordbaar traject' te laten beleven. Naast de aanwezigheid van de poëticale passages maakt de sensatie om na zovele omzwervingen in zijn imposante werk uiteindelijk bij een oorsprong uitgekomen te zijn, Becketts postuum uitgegeven debuutroman juist zo bijzonder. Dit is de werkelijke verrassing die het boek je bezorgt. Je zou willen geloven dat het niet anders dan zo heeft moeten zijn. De 'meester Beckett' van *Droom van matig tot mooie vrouwen* zwelgt nog wellustig in een verbale Joyciaanse overdaad, put zich uit in stilistische hoogstandjes en koketteert opzichtig met zijn eruditie; met Belacqua komen de eerste contouren van Becketts esthetiek van het falen in beeld, begint de fascinerende onderneming om de machteloosheid tot uitgangspunt van het schrijfwerk te nemen. Een onderneming die in *Worstward Ho* uit 1983 [*Ten slechtste gekeerd*, 2000] misschien wel haar ultieme ritmiek en uitdrukking krijgt met: 'Alles vanouds. Niets anders ooit. Ooit geprobeerd. Ooit gefaald. Geeft niet. Weer proberen. Weer falen. Beter falen.'

Geciteerde vertalingen

Samuel Beckett, *Molloy, Malone sterft, Naamloos*. Vertaald door Jacoba van Velde en F.C. Kuipers. Amsterdam, De Bezige Bij, 1970.
Samuel Beckett, *Proust*. Vertaald door Vertalerscollectief & Ronald Kuil. In: Samuel Beckett, *Disjecta. Beschouwelijk werk*. Groningen, Historische uitgeverij, 1999
Samuel Beckett, *Ten slechtste gekeerd*. Vertaald door Martine Vosmaer en Karina van Santen. Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.
James Knowlson, *Tot roem gedoemd. Het leven van Samuel Beckett*. Vertaald door Martine Vosmaer en Karina van Santen. Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.

Onno Kosters

Het gefixeerde moment
Jack Yeats en Samuel Beckett

In een rijtje met de grote auteurs van de twintigste-eeuwse Ierse letterkunde horen ongetwijfeld James Joyce, Samuel Beckett en William Butler Yeats thuis. Zelden zal in zo'n rijtje de naam van de broer van de laatste, de schrijver en schilder Jack Butler Yeats, opduiken. Toch neemt zijn oeuvre een bijzondere plaats in de Ierse letteren en schilderkunst in. Bovendien heeft het een niet te onderschatten invloed gehad op met name het werk van Beckett. Ook Joyce onderstreepte Yeats' belang voor zijn eigen werk en merkte op: ‘our creative methods are similar’.

Ik concentreer me in dit artikel op de vriendschap en verwantschap tussen Beckett en Yeats. De twee, die elkaar in 1930 leerden kennen en ondanks hun grote leeftijdverschil goede vrienden zouden worden, vertonen sterke overeenkomsten in de artistieke verwerking van hun levensvisies - ofschoon niet in die levensvisies zelf: Yeats vond Becketts opvattingen ‘amoreel’. Om te begrijpen hoe de artistieke relatie tussen deze twee kunstenaars tot stand kwam, moeten we Yeats' ontwikkeling als portrettist van het gewone Ierse leven nader beschouwen, maar vooral ook kijken naar zijn beeldende werk vanaf het begin van de jaren twintig en naar zijn verhalend proza en de toneelstukken die hij in de jaren dertig en later schreef. Omdat Yeats' literaire werk buiten Ierland goeddeels is vergeten, zal ik er meermalen uit citeren. Dat biedt niet alleen gelegenheid om een indruk te krijgen van zijn stijl, maar verduidelijkt ook verbanden tussen Yeats' werk en dat van andere Ierse auteurs, met name Beckett, en tussen zijn literaire werk en zijn schilderijen.

Paarden en rozen

Jack Butler Yeats (1871-1957) begon een carrière als journalist - of beter: als auteur van reportages en impressies - en illustrator. Hij schreef vooral over sport en hij illustreerde zijn stukken eigenhandig. Met zijn vriend J.M. Synge bezocht hij in 1905 voor *The Manchester Guardian* Zuid-Connemara en de Aran-eilanden voor de westkust van Ierland. Synge's reportages werden gebundeld in *The Aran Islands* (1906), dat door Yeats werd geïllustreerd. Deze en latere publicaties weerspiegelen een humoristische en tegelijkertijd romantische houding ten opzichte van de bewoners van het Ierse platteland. Het leven is hard, maar niet zonder charme. Ondanks Yeats' licht karikaturale stijl werpen zijn portretten ontegenzeggelijk licht op het karakter van de afgebeelde personen.

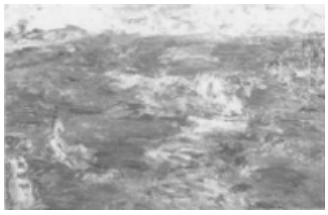
Yeats zou zich ontwikkelen tot een van de belangrijkste Ierse schilders van de twintigste eeuw. Dat is met name te danken aan een overgang in zijn werk van een romantisch-realistische stijl, die hij vooral in de jaren 1900-1920 hanteerde, naar een bijzonder kleurrijke en moderne, sterk expressionistische stijl, die vanaf ongeveer 1923 in zijn werk zichtbaar wordt en vanaf 1927 tot volle wasdom kwam. De wijze waarop hij de dingen ging schilderen werd belangrijker dan de afbeelding van de dingen zelf. Vanzelfsprekend in dit verband is dat Yeats ook in technische zin vanaf het eind van de jaren twintig moderner werd: naast het penseel ging hij zijn doeken voortaan te lijf met het schildersmes, zijn vingers en de tubes zelf.

Morning after rain (1923)

Het zijn vooral de schilderijen uit de periode na 1927 die Yeats het aanzien hebben gegeven dat hij tegenwoordig geniet. De mystieke atmosfeer die dit latere werk ademt, zo verwant aan die uit het werk van Samuel Beckett, weerspiegelt Yeats' filosofie dat we worden ‘gedragen door de tijd, terwijl we zweven door de eeuwigheid’.[1] Yeats' vroege werk is vergeleken met dat van Toulouse Lautrec, evenzeer een portrettist van het leven aan de onderkant, of tenminste de zijkant van het leven. Zijn latere werk vertoont overeenkomsten met dat van Ensor, Watteau (volgens Beckett werd Yeats' werk na verloop van tijd ‘Watteauer and Watteauer’) en Kokoschka, met wie hij goed bevriend was.

Yeats' meest opmerkelijke werk dateert uit de periode van na 1939. De forse, krachtige doeken die hij in de laatste achttien jaar van zijn leven maakte, hebben de meeste uitstraling, zijn het meest overtuigend in hun weergave van de terugkerend thema's in Yeats' werk (zowel in het beeldende als het literaire), de menselijke eenzaamheid en de ultieme vorm daarvan, de dood. Paarden - Yeats is misschien wel op zijn best wanneer hij paarden schildert, in al hun dartelheid of furie, met al hun metaforische zeggingskracht - en rozen vormen binnen die thema's telkens terugkerende motieven. Opmerkelijk genoeg werden zijn doeken, naarmate hij ouder werd en vooral na de dood van zijn vrouw in 1947, lichter (letterlijk) van karakter, en daarmee vaak optimistischer van toon. In een doek als *Returning from the Bath, Mid-Day*, een herinnering aan zijn jeugdjaren in Sligo, kan het leven van de kinderen nog alle kanten op; de felle kleuren doen een energiek licht over de wereld schijnen. Het bad fungeert als een doop; de kinderen staan voor goede hoop, evenals het tijdstip van de dag. Eens te meer viel Yeats in zijn late werk terug op vroege herinneringen en liet hij zijn stijl beïnvloeden door de wijze waarop die herinneringen door zijn dromen werden gekleurd en vormgegeven. Samuel Beckett herinnerde zich dat hij Yeats eens vroeg of hij vond dat zijn werk was veranderd. Na een lange stilte antwoordde deze: ‘Less - (long pause) - conscious.’

1. Voor zover niet anders vermeld zijn de vertalingen van mijzelf.



Returning from the Bath, Mid-Day (1948)

Woord en beeld

Als jongen schreef Yeats al toneelstukken voor een door hem zelf ontworpen speelgoedtheater en later herschreef hij die kinderfantasieën tot ‘miniatuur’-toneelstukken (*James Flaunty* en *The Terror of the Western Seas*, beide 1901). *Apparitions, The Old Sea Road* en *Rattle* verschenen in 1933 in één band. Latere werken voor toneel zijn *Harlequin Positions* (1939), *La La Noo* (1942) en *In Sand* (1949). Het zijn vooral de toneelstukken die Yeats vanaf 1933 schreef, met hun tegendraadse dramatische vormen, het schijnbaar zinloze bestaan van de hoofdpersonen en de gebruikte metaforen, die sterk doen denken aan het latere werk van Beckett - in Yeats' toneelwerk is het absurdisme *avant la lettre* nooit ver weg.

Naast toneel en, incidenteel, poëzie, schreef Yeats ook proza, veelal een mengvorm van autobiografie en mystificatie, van herinnering en roman of novelle. *Sligo* (1930) is daar een goed voorbeeld van. Deze sprookjesachtige novelle is een kruising tussen fantasie, herinnering aan een verloren tijd, grappen, absurdisme en satire. Een van de onderwerpen waar Yeats in *Sligo* veel over schrijft is sport, de favoriete gok- en vrijetijdsbesteding van de Ieren - lees Becketts *Waiting for Godot* er maar op na:

> *Lucky*.... in spite of the strides of physical culture the practice of sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding conating camogie skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds hockey of all sorts... I resume flying gliding golf over nine and eighteen holes tennis of all sorts...

Sligo leest als de catalogus van een portrettengalerij; veel beschrijvingen zijn schilderijen in woorden. Omgekeerd hebben veel van Yeats' schilderijen sterk literaire titels en maken ze de indruk ook daadwerkelijk een verhaal of een fragment ervan te vertellen. Ze bevriezen de tijd. Om van zo'n schilderij in woorden een voorbeeld te geven, hieronder het verslag van een bokswedstrijd:

> The MC... spread his hands and silence fell on the packed thousands, yes thousands, and packed, I was anyway.... ‘Seconds out of the ring.’ And the fight was indeed on. We had not before seen one of these panther rushing fighters, about which we had read, and this one gave every ounce of the spectacular that he had in him. Lasho with his fists, rush, bang, bang all over the sides of the black brows and thick moustache.

> Three or four of these bull panther rushes and black moustache seemed to withdraw himself to another world, a world where things moved and tangled together at a different pace. He seemed to withdraw himself, thus, for but the fraction of a second. And then his right was on our gallant rushing fighter. And the Bull Panther was turned into a stiff pole, which struck the boards, hit its stiffness, struck the boards and bounced. He must have met sleep in the air.[2.]

The Small Ring (1930)

Het bijna tastbare resultaat van deze knock-out heeft Yeats zichtbaar gemaakt in onder andere *The Small Ring* (1930).

In teksten als *Sailing, Sailing Swiftly* (1933), *The Amaranthers* (1936), *Ah, Well* (1942) en *And to You Also* (1944) is een verwantschap zichtbaar met het werk van zowel James Joyce als Samuel Beckett. Om van de band met Beckett, bijvoorbeeld *Fizzles*, een voorbeeld te geven:

> I am not able to bear the remembrance of most of the deaths I fancied myself dying. Many of them are too trivial to mention. What a trifling death it seems now the one I wished for about - well, fifteen years ago.... Death wipes the platter clean. (*And to You Also*)[3.]

Ook het humoristische werk van Flann O'Brien zal zijn beïnvloed door Yeats' merkwaardige ‘herinneringen’, waarbij vooral de stijl - een soort nieuwe zakelijkheid in een clownspak - het verschil maakt:

> The other side of the fireplace there was another bell pull. A false one it was, it didn't have any attachment to any bell, though it had an old red rosette on it. That was the bell I pulled one afternoon when I had a bit of an altercation with a red-faced young cousin of mine who had too much

2. ‘De speaker hief zijn handen en er viel een stilte over de opeengepakte menigte, ik was althans zeker opeengepakt. “Helpers weg.” En het gevecht kon beginnen. We hadden over een van deze twee woeste, panterachtige boksers alleen gelezen, en hij gaf alles wat hij aan opzienbarends in zich had. Met zijn vuisten uithalend, knal, beng, beng aan alle kanten van de zwarte wenkbrauwen en de zware snor. Na drie, vier van deze uitvallen van de krachtpatser leek zwarte snor zich in een andere wereld terug te trekken, een wereld waar alles zich in een ander tempo bewoog en met elkaar vermengde. Zo leek hij zich een secondelang terug te trekken. Toen raakte zijn rechter onze dappere aanvaller. En Krachtpatser veranderde in een bezemsteel, viel tegen de omheining, ondervond de onbuigzaamheid ervan, en stuiterde op de planken vloer. Alsof hij in de lucht frontaal tegen slaap was aangelopen.’
3. ‘Ik kan de herinnering aan de meeste eigen overlijdens die ik mezelf inbeeldde niet dragen. De meeste zijn te banaal voor woorden. Wat een sullig overlijden het overlijden dat ik me, zeg, vijftien jaar geleden inbeeldde.... De dood schoont de lei.’

to say for himself altogether, and most of it was about my father and he was dead. And most of it was true. (*And to You Also*)[4.]

Yeats' literaire werk heeft nooit de status gekregen die zijn beeldende werk wel heeft ontvangen. Deels komt dat doordat de receptie van Jacks literaire werk altijd in de schaduw heeft gestaan van dat van zijn oudere broer William, die in 1923 de Nobelprijs voor de literatuur zou worden toegekend. Maar goede receptie zegt niet alles over kwaliteit. Volgens de vader van beide broers - zelf een niet onverdienstelijk portretschilder - was er maar één echte dichter in de familie - en dat was Jack.

4. ‘Aan de andere kant van de haard hing een schellenkoord. Een nepschellenkoord, zonder verbinding met enige bel, hoewel er wel een oude rode rozet op zat. Aan die bel trok ik op een middag toen ik een kleine aanvaring met een blozende jongere neef van mij had, die me iets te grof in de mond was en dat vooral over mijn vader en die was dood. En het meeste klopte.’

Gezelschap

Samuel Beckett (1906-1989) en Jack Yeats leerden elkaar kennen door hun wederzijdse vriend, de dichter Tom MacGreevy, aan wie Beckett ook zijn introductie bij Joyce had te danken. Beckett zou zich gedurende zijn reizen door met name Duitsland in de jaren dertig ontwikkelen als een groot kenner van beeldende kunst. De invloed van meesters als Dürer, Rembrandt, Caravaggio en Jack Yeats op zijn eigen latere werk is onmiskenbaar. Yeats' schilderijen inspireerden Beckett om na te denken over de relatie tussen de kunstenaar en het leven zelf: hij bewonderde Yeats' onafhankelijkheid, zijn wijze van schilderen alsof hij de enige schilder op de wereld was. In Becketts essay *Recent Irish Poetry* (1934) maakte hij de vergelijking tussen 'het nieuwe dat gebeurd is, of het oude dat opnieuw gebeurd is... de ineenstorting van het object... een breuk in de communicatielijnen' (Vertalerscollectief)[5.] en het werk van Eliot (*The Waste Land*) en de schilderijen van Yeats. Beckett kocht in 1930 het schilderij *Morning* van Yeats en in 1947 *Regatta Evening*. Aan MacGreevy schreef Beckett over Yeats'

> dispassionate capture of the heterogeneity of nature and the human denizens, the unalterable alienness of the 2 phenomena, the 2 solitudes, or the solitude and the loneliness, the loneliness in solitude, the impassable immensity between the solitude that cannot quicken to loneliness and the loneliness that cannot lapse into solitude.[6.]

En:

> I find something terrifying for example in the way Yeats puts down a man's head and a woman's head side by side, or face to face, the awful acceptance of 2 entities that will never mingle. And do you remember the picture of a man sitting under a fuchsia hedge, reading, with his back turned to the sea under the thunder clouds? One does not realise how still his pictures are till one looks at others, almost petrified, a sudden suspension of performance, of the convention of sympathy and antipathy, meeting and parting, joy and sorrow.[7.]

5. Met (Vertalerscollectief) wordt bedoeld de vertaling van het Groningse Vertalerscollectief en Ronald Kuil.
6. 'objectieve weergave van de natuur en de menselijke bewoners, de onveranderlijke onverenigbaarheid van de 2 fenomenen, de 2 isolementen, of het isolement en de eenzaamheid, de eenzaamheid in isolement, de onoverbrugbare immensheid tussen isolement dat niet tot leven kan komen in eenzaamheid en de eenzaamheid die niet kan vervallen in isolement.'
7. 'Ik zie bijvoorbeeld iets beangstigends in de manier waarop Yeats het hoofd van een man en een vrouw naast elkaar plaatst, of tegenover elkaar, de schrikwekkende aanvaarding van twee entiteiten die nooit zullen versmelten. En herinner je je het portret van een man die onder een fuchsiahaag zit te lezen, zijn rug naar de zee onder de onweerswolken? Je beseft niet hoe verstild zijn portretten zijn tot je andere ziet, bijna versteend, een plotseling uitstel van handeling, van de afspraak van sympathie en antipathie, ontmoeting en afscheid, vreugde en verdriet.'

Hierbij moet worden aangetekend dat wanneer Beckett over Yeats schreef (of over welke kunstenaar dan ook), hij het vooral over zijn eigen obsessies had - over zijn eigen ‘kille, compromisloze visie op het menselijk isolement en zijn eenzaamheid’, om Knowlsons biografie van Beckett te citeren. Knowlson betrekt met name ook Becketts latere werk in zijn duiding van de woorden over Yeats: de twee eenzame zielen die door een vijandig landschap

zwerven aan het begin van *Molloy*, Estragon en Vladimir in *Waiting for Godot*, samen maar beiden alleen, Winnie in *Happy Days*, eenzaam voort-babbelend tegen een onverschillige metgezel, de hoofdpersoon uit *That Time* die naar drie verhalen over verschillende perioden uit zijn eenzame leven luistert.

In 1936 verscheen Yeats' *The Amaranthers*, een merkwaardige roman, deels sprookje, deels utopie, deels sociaal-realistisch verhaal. Hieronder, als voorbeeld van de typische stijl van het boek, een fragment uit het deel getiteld 'The Lives of James Gilfoyle':

> From philosophy to explanations of the universe. Number Seven, four horses with two passengers and one man driving. Symbolism! Splendid! Four spots for the four walls of a house, and the three spots, pyramid fashion, for the roof, the eaves and the roof tree. He had a fancy that there might be something symbolical in Eves occurring there. But he realised that kind of thing was too vague for explanation by numbers. There should have been Adams coming in somewhere. Anyway puns would have to be barred from the first. They were too easy and it was obvious that they could not be universal. He thought if he had had a more general education he might be able to hit on some universal punnery. But he never thought of Esperanto. He never considered it in any way. It might have been about him. The man in the next house might have been singing in it as he rushed down the garden path in front of the house to catch the bus for the city.[8.]

Het boek wekte Becketts bewondering. Hij besprak het in *Dublin Magazine*, onder de titel *An Imaginative Work!* De recensie is een typisch Beckettiaans essay, waarin veel impliciet wordt gelaten en de auteur met enkele raak gekozen *one-liners* het werk probeert te karakteriseren: 'The chartered recountants take the thing to pieces and put it together again. They enjoy it. The artist takes it to pieces and makes a new thing, new things. He must. Mr Jack Yeats is an artist. *The Amaranthers* is art, not horology. Ariosto to Miss - *absit nomen!*... The irony is Ariostesque... The face remains grave, but the mind has smiled.... There is no allegory... but the single series of imaginative transactions. The Island is not throttled into Ireland, nor the City into Dublin... There is no symbol.'[9.] Ook hier is het interessant raakvlakken met Becketts

8. 'Van filosofie naar verklaringen van het universum. Het getal zeven, vier paarden met twee passagiers en een man aan de leidsels. Symbolisme! Super! Vier puntjes voor de vier muren van een huis, en de drie puntjes, eventueel piramidaal, voor het dak, de gevel en de nokbalk. Hij had het idee dat er misschien iets symbolisch kon zitten in Gevel. Maar hij realiseerde zich dat dat te zweverig was om door middel van getallen uit te leggen. Dan hadden er ook Adams aan te pas moeten komen. Hoe dan ook zouden woordspelingen meteen verboden moeten worden. Ze waren te makkelijk en het was duidelijk dat ze niet universeel konden zijn. Hij dacht dat als hij een betere algemene ontwikkeling had gehad, hij misschien op een wei-universeel woordspel uit zou kunnen komen. Maar aan Esperanto had hij nooit gedacht. Op geen enkele wijze ooit aan gedacht. Het zou over hem kunnen gaan. De buurman zou erin hebben kunnen zingen terwijl hij zelf over zijn tuinpad rende om de bus naar de stad te halen.'
9. 'Gepatenteerde chroniqueurs halen iets uit elkaar om het weer in elkaar te zetten. Voor hun plezier. Een kunstenaar haalt iets uit elkaar om er een nieuw ding, nieuwe dingen van te maken. Omdat hij moet. Jack Yeats is een kunstenaar. *The Amaranthers* is kunst, geen horlogemaken. Ariosto tegenover mejuffrouw - *absit nomen!*... De ironie is Ariostesk... Het gezicht blijft ernstig, maar de geest toont een glimlach... Er is geen sprake van allegorie...

eigen werk te ontdekken: het belang van het ontbreken van symbolen of allegorieën, 'het ding zelf' moet veelzeggend genoeg zijn. In engere zin neemt Beckett hier afstand van Joyce, zoals hij dat in zijn eigen roman *Dream of Fair to middling Women* (geschreven in 1934; postuum gepubliceerd in 1993) ook al had gedaan. Joyce had in zeke-

buiten deze enkelvoudige reeks van beeldende transacties. Het Eiland wordt niet ingesnoerd tot Ierland, de Stad niet tot Dublin... Er is geen sprake van symboliek.' (Vertalerscollectief)

re zin in *Ulysses* Dublin tot ‘de Stad’ ingesnoerd - maar, omgekeerd, ook de Stad tot Dublin. Bovenstaand fragment uit *The Amaranthers* zal Beckett wellicht ook met instemming hebben gelezen, gezien de ‘universal punnery’ die Joyce in *Finnegans Wake* uithaalde, een project waar Beckett zich in die jaren van probeerde los te weken.

Yeats zelf was instrumenteel in de uiteindelijke uitgave van Becketts roman *Murphy* (het boek was eerder door ten minste dertien uitgevers geweigerd). Hij had al de verhalenbundel *More Pricks Than Kicks* gelezen, die hij omschreef als ‘the real thing - there was inspiration in it'. Ook het manuscript van *Murphy* viel bij Yeats in de smaak en hij stuurde het met zijn aanbeveling naar T.M. Ragg, een proeflezer voor George Reavey, directeur van de Londense uitgeverij Routledge. Reavey zou het boek in 1937 uitgeven.

Licht in de duisternis

In 1945 verscheen een boek van de hand van MacGreevy over Yeats' beeldend werk. Het was de eerste monografie die over de schilder verscheen en Beckett besprak het in *The Irish Times*. Een groot deel van de bespreking wordt in beslag genomen door algemene lof voor MacGreevy's werk, met een sneer naar de Londense uitgevers die, ‘hoewel ze nog niet zo fortuinlijk waren dat het hen aan papier ontbrak’ (Vertalerscollectief), het boek in de oorlogsjaren niet hadden willen uitgeven. Daarnaast spreekt Beckett prijzende woorden over MacGreevy's vergelijkingen tussen het werk van Yeats en Watteau en Constable, over de duiding van Yeats' politieke achtergronden en over de interpretaties van met name twee schilderijen (*Helen* en *The Blood of Abel*): het is ‘art-criticism of a high order, indeed.’ MacGreevy's analyses ‘constitute an affirmation of capital importance, not only for those who feel in this way about Mr Yeats, or for those who as yet feel little or nothing about Mr Yeats, but also for those, such as myself, who feel in quite different ways about Mr Yeats.’[10.] Beckett zelf, zoals in al zijn kritische werk, is nooit ver weg. Zo ook aan het eind van het stuk, waar Beckett ingaat op Yeats' letterlijke en figuurlijke gebruik van licht: ‘He brings light, as only the great dare to bring light, to the issueless predicament of existence, reduces the dark where there might have been, mathematically at least, a door.’[11.] Naarmate hij in zijn bespreking vordert, krijgt de lezer steeds meer de indruk dat Beckett, behalve dat hij de wereld van Yeats beschrijft, tegelijkertijd het universum van zijn eigen latere werk in kaart brengt: ‘The being in the street, when it happens in the room, the being in the room when it happens in the street, the turning to gaze from land to sea, from sea to land, the backs to one another and the eyes abandoning, the man alone trudging in sand, the man alone thinking (thinking!) in his box...’[12.]

10. ‘vormen een bevestiging van kardinaal belang, niet alleen voor degenen die net zo over Yeats denken, of voor degenen die vooralsnog weinig of niets over Yeats denken, maar ook voor degenen die, zoals ik, heel anders over Yeats denken.’ (Vertalerscollectief)
11. ‘[Hij brengt licht] zoals alleen de groten licht durven brengen, in het uitzichtloze en noodlottige bestaan, omdat hij daar de duisternis terugdringt waar, naar berekening althans, een deur zou kunnen zijn.’ (Vertalerscollectief)
12. ‘Op straat zijn wanneer het binnenskamers gebeurt, binnenskamers wanneer het op straat gebeurt, de blik laten glijden van het land naar de zee, van de zee naar het land, met de ruggen

Beckett maakte van Yeats een literaire schilder, de illustrator of vormgever van Becketts eigen, verlaten universum. Volgens Gordon Armstrong is ‘to know the work of Jack Yeats... to understand the work of Samuel Beckett.’ Armstrong legt een wel heel direct verband tussen het vroege werk van Beckett en het latere werk van Yeats: ‘In the beginning, Jack Yeats was everywhere in Beckett's prose fiction and early plays.’ Veelzeggender dan deze apodictische stelling (die hij overigens wel illustreert met een aantal interessante voorbeelden), is Armstrongs observatie dat met name de letterlijke, fysieke veellagigheid van de verf op Yeats' latere schilderijen, en daarmee hun ‘diepte’, de toets van vergelijking met de poly-interpretabiliteit van Becketts werk kan doorstaan. Belangwekkend is in dit verband ook het grote aantal ‘Beckettiaanse’ titels dat we in Yeats' oeuvre aantreffen: *Man in a Train, Tinking* (1927) (‘the man alone thinking (thinking!) in his box’), *Alone* (1944), *The Quiet Man* (1943), *Absence* (1944), *An Old Timer, Reading* (1947), *Each Man's Thoughts Are His Own* (1948) en *His Thoughts Are Far Away* (1955). Zoals Yeats in zijn belangrijkste doeken een fragment van een verhaal weet te fixeren, zo geeft Beckett zijn teksten zo weinig mogelijk woorden, het moment zo gering mogelijk momentum mee. Het belangrijkste werk van Yeats en Beckett speelt zich af binnen een frame: de (toneel)lijst. Zo is het theatraal en maakt het tegelijkertijd deel uit van de werkelijkheid; maakt het de werkelijkheid deel van de voorstelling en levert er tegelijkertijd commentaar op.

C.D. Friedrich: *Twee mannen die naar de maan kijken* (1819)

C.D. Friedrich: *Man en vrouw die naar de maan kijken* (1824)

Er is een opmerkelijke overeenkomst tussen twee van Yeats' schilderijen in het bijzonder en twee toneelstukken van Beckett: Yeats' *The Two Travellers* (1942) en Becketts *Waiting for Godot* (*En attendant Godot*, 1952); en Yeats' *Sleep* (1944) en Becketts *Rockaby* (1982). Voor *Waiting for Godot* werd Beckett naar eigen zeggen geïnspireerd door Casper David Friedrichs *Zwei Männer betrachten den Mond* (1819) en misschien, zoals Knowlson aannemelijk maakt, ook door diens *Mann und Frau den Mond betrachtend* (1824).

naar elkaar toe en ogen die wegkijken, een eenzame man die door het land sjokt, een eenzame man in zijn coupé die denkt (denkt!)... .’ (Vertalerscollectief)

De aankleding van de karakters op Yeats' schilderij, de titel van het doek en het desolate landschap waarin de twee reizen maken het evenzeer waarschijnlijk dat de introductie van enkele wezenlijke elementen uit Becketts beroemdste toneelstuk ook door Yeats' verbeelding werd beïnvloed.

Estragon: What do we do now?
Vladimir: While waiting.
Estragon: While waiting
Silence.
Vladimir: We could do our exercises.
Estragon: Our movements.
Vladimir: Our elevations.
Estragon: Our relaxations.
Vladimir: To warm us up.
Estragon: To calm us down.
Vladimir: Off we go.
[*Waiting for Godot*]

The two travellers (1942)

Bij uitbreiding kan *The Two Travellers* als beeld dienen bij meer van Becketts beroemde duo's: Molloy en Moran, Mercier en Camier, Hamm en Clov. Het schilderij *Sleep*, het beeld van een oude vrouw in een schommelstoel, wordt door Knowlson direct in relatie gezien met Becketts toneelmonoloog *Rockaby*. Net als Yeats was Beckett bij uitstek een kunstenaar die in zijn werk gebruik maakte van het fenomeen herinnering. Naast *Rockaby* kunnen we denken aan de romantrilogie *Molloy, Malone Dies* en *The Unnamable*, maar ook aan *Krapp's Last Tape, Company* en *Happy Days*. In *Rockaby* houdt een oude vrouw in een schommelstoel, als was ze op sterven na dood, een laatste monoloog, aaneengeregen door herinneringen aan haar voorbije leven: ‘De vrouw in *Rockaby* wordt van de wieg tot het graf geschommeld, in de beweging van de in het gedicht elkaar overlappende cycli van behoefte en desillusie en uiteindelijke afwijzing van het leven - “Kut leven” [“Fucklife”] - en

aanvaarding van de dood.' Knowlsons vergelijking tussen Becketts woord en Yeats' beeld zal de schilder zelf hoogstwaarschijnlijk ook weer 'amoreel' hebben gevonden.

Laatste woord

In 1954 publiceerde Beckett een hommage aan Yeats in *Les lettres nouvelles* ('writing it was a real torture,' schrijft Knowlson). De hommage mag het hoogtepunt van Becketts Yeats-kritiek worden genoemd - een ode zonder weerga, gegoten in een stijl die alleen van de meester van de minste woorden afkomstig kan zijn. Dat laatste geldt vooral voor Becketts bijzondere Engelse vertaling, in 1971 verschenen in een catalogus met Yeats' werk. Deze vertaling staat dicht bij de stijl van het korte proza dat hij in de jaren zeventig en tachtig zou schrijven (bijvoorbeeld *Company*, *Ill Seen Ill Said*, *Worstward Ho*), maar roept ook een stuk als *How It Is* in herinnering. Hieronder mijn versie van Becketts hommage die, anders dan de vertaling van het Vertalerscollectief, is gebaseerd op deze Engelse vertaling - zoals al Becketts eigen vertalingen, op zijn beurt een origineel:

Hommage aan Jack B. Yeats

Kunst op grote eenzame hoogte ongeëvenaard zelfvervuld, zijn oorsprong in het verborgenst van de geest, in geen ander licht te verklaren.

Vreemdheid zo volledig dat het zelfs de standaard opneming in het heilig erfgoed, nationaal of anderszins, weerstaat.

Welke andere beitel dan deze onvergelijkbare hand gegrepen door het doel dat hij zichzelf stelt of door zijn eigen noodzakelijkheid?[13.]

Wat betreft de zekerheden zo vriendelijk in zijn voordeel opgegraven, Ensor en Munch voorop, het minste wat we kunnen zeggen is dat ze van weinig nut zijn.

De kunstenaar die zijn bestaan waagt komt uit het niets, heeft geen verwanten.

Toelichting? In deze adembenemend directe beelden is geen tijd of gelegenheid, geen ruimte voor verzachtende commentaren. Niets dat ze in deze noodzakelijke beweging losschudt over gene zijde van het visioen. Niets in deze grootse innerlijke werkelijkheid waar levende en dode fan-

13. Beckett vertaalt *féerique* met *celt*; de Groningse vertalers maken daarvan 'toverachtig Keltisch'. Het woord *celt* - geen hoofdletter! - betekent echter *beitel* of *bijl*, een verbeelding van Yeats' hand die me aanspreekt.

tomen, natuur en leegte, alles dat ooit en dat nooit zal zijn, verenigt zich
tot sluitend bewijs voor een sluitende verklaring. Niets in dit ultieme
meesterschap geeft huiverend toe aan het onovermeesterlijke.

Nee.

Maak alleen een buiging in verbazing.

Eens te meer blijkt uit Becketts hommage zijn verwantschap met Jack Yeats en tegelijkertijd het volstrekt unieke karakter van beider werk. Samuel Beckett en Jack Yeats: gezelschap, verwantschap, alleen; reizigers zij aan zij, *soul to soul:*

Er lopen doden onder ons,

zool aan zool. In de volte
van de stad valt dat bijna
niemand op. Het plaveisel
steeds dooraderd maar ons
schoeisel ongewis van de
doden onder ons, zool aan zool.

Er lopen doden onder ons,

zij aan zij, samen uit en
schouder aan schouder,
soul to soul. Zo ongezien
zo gaan de doden, onder
asfalt, onder klinkers,
drukbezochte zebrapaden.
Vetgeverfde knekelvelden.
*Walk - don't walk. Look right -
look left*. De grote oversteek.

Er lopen doden onder ons,

in ons, hart aan hart, lever
aan lever. Spleen aan spleen.
Voorvaderen: sterke verhalen
in ons strottenhoofd geschroefd.
Ze waren door ons vatenstelsel,
moppen tappend, *nudge, nudge*.
Zeg niet meer. Samen thuis.

Er lopen doden onder ons,

zool aan zool. Tegenvoeters,
genezijders. We drukken hen
dagelijks de grond. Zij houden
ons bestaan met overgave
tegen het bestaan bestand.

Literatuur

Gordon S. Armstrong, *Samuel Beckett: W.B. Yeats, and Jack Yeats, Images and Words*. Lewisburg, Bucknell UP, 1990.
Bruce Arnold, *JackYeats*. New Haven en Londen, 1998. Samuel Beckett, *Waiting for Godot*. New York, Grove Press, 1954.
Bruce Arnold, *Fizzles*. New York, Grove Press, 1976.
Bruce Arnold, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited with a foreword by Ruby Cohn. Londen, Calder, 1983. -, *Collected Shorter Plays*. Londen, Faber, 1984. -, *Disjecta: Beschouwelijk werk*. Vertaald door Vertalerscollectief en Ronald Kuil. Groningen, Historische Uitgeverij, 1999.
James Knowlson, *Damned to Fame, The Life of Samuel Beckett*. Londen, Bloomsbury, 1996.
Robert McHugh, ed., *Jack B. Yeats, A Centenary Gathering*. Dublin, The Dolmen Press, 1971.
John Pilling, ed., *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, Cambridge UP, 1994. John. W. Purser, *The Literary Works of Jack B. Yeats*. Savage, Maryland, Barnes & Noble Books, 1991 (Princess Grace Irish Library, 5).
Hilary Pyle, *Jack B. Yeats: A Biography*. Londen, Routledge & Kegan Paul, 1970.
T.G. Rosenthal, *The Art of Jack B. Yeats*. Londen, André Deutsch, 1993.
Robert Welch, ed., *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1996. James White, *Jack B. Yeats:*

Drawings and Paintings. Londen. Secker & Warburg, 1971.
Jack B. Yeats, *Ah Well / And to You Also*. Londen, Routledge & Kegan Paul, 1942. -, *The Collected Plays of Jack B. Yeats*. Edited with an introduction by Robin Skelton. Londen, Secker & Warburg, 1971.
Jack B. Yeats, *The Selected Writings of Jack B. Yeats*. Edited by Robin Skelton. Londen, André Deutsch, 1991.

Onno Kosters (1962) publiceerde beschouwelijk werk, vertalingen, poëzie en proza in onder meer Raster, De Gids, BZZLLETIN *en* De Brakke Hond. *Hij promoveerde in 1999 op een studie over het einde in het werk van James Joyce*.

Roselinde Supheert

Een echte Ier
Charles Boissevain en Adriaan Roland Holst over W.B. Yeats

In 1907 is Charles Boissevain in Ierland. Hij is hoofdredacteur van het *Algemeen Handelsblad* en in september/oktober van dat jaar vullen zijn Ierse reisverslagen vele kolommen. Boissevain heeft jaren geleden al zijn hart aan de Ieren verpand en over hen een bewonderend boek geschreven. Het is niet zo gek dat hij juist nu weer is afgereisd: de *Irish Revival* bloeit als nooit te voren. De Ierse nationalistische beweging strijdt voor behoud van de Ierse taal en cultuur en zet zich af tegen de Britse koloniale overheersing. Nederland is zeer geïnteresseerd. De strijd van een klein volk tegen het machtige Britse rijk maakt sympathie los en brengt pennen in beweging. Kranten en tijdschriften staan bol van de beschouwingen over de 'Iersche quaestie.' Veelvuldig worden parallellen getrokken met de Vlamingen die zich ook in deze tijd inzetten voor behoud van de Vlaamse cultuur tegenover de Franse. En natuurlijk wordt er gewezen op overeenkomsten met Zuid-Afrika, waar de van oorsprong Nederlandse boeren zich verzetten tegen dezelfde Britse overheerser als de Ieren. Kortom, redenen genoeg om te sympathiseren met de Ierse nationalisten en om een bezoek aan dit geplaagde land te brengen. Meteen in zijn eerste reisverslag, gepubliceerd op 18 september 1907, kiest Boissevain partij: 'Leerden de Britten het volk, dat dit schoone eiland bewoont, kennen, dan zou de Iersche quaestie dra opgelost zijn.' Wie er rondreist en kennismaakt met de Ierse bevolking, natuur en cultuur moet wel onder de indruk raken, zo houdt Boissevain zijn lezers voor. Net als veel van zijn tijdgenoten wijt hij de Brits-Ierse controverse aan de verschillen in volksaard. In de Nederlandse pers krijgen de Ieren veelvuldig de volgende, soms tegenstrijdige, eigenschappen toegedicht. Ze zijn spiritueel, of (als de beschrijver van katholieke huize is) vroom, dromerig, poëtisch, vriendelijk, eerlijk, kinderlijk, sociaal ingesteld, en zich sterk bewust van hun heroïsche verleden dat voortleeft in oude verhalen. Aan de andere kant zijn ze ook lui, ongeorganiseerd, emotioneel, vies en te weinig geïnteresseerd in (materiele) vooruitgang. Het zijn eerder gezellige praters dan gedisciplineerde werkers. Dit geheel in tegenstelling tot de Britten, die volgens de Nederlandse commentatoren een serieuze instelling hebben en hard werken, maar tegelijk ook erg materialistisch en weinig genereus zijn. Gelukkig wegen de Ierse deugden ruimschoots op tegen hun tekortkomingen. Als eilandbewoners, te midden van overweldigend natuurschoon, zijn ze erin geslaagd de moderne tijd op afstand de houden en hun Keltische erfenis te bewaren. Eiland en bevolking zijn niet aangetast door de indus-

trialisatie die in Europa zijn sporen heeft nagelaten. Er heerst weliswaar een economische malaise, maar die wordt grotendeels veroorzaakt door de Britse overheersing. Als de Britten afstand nemen, komt het met de economie ook weer in goed en kan het roemrijke Keltische verleden herleven. Dat dit beeld grote overeenkomst vertoont met de propaganda die verspreid wordt door de *Gaelic League*, de cultureel-politieke onafhankelijkheidsbeweging, deert de Nederlanders niet. Het ideaalbeeld is moeilijk te weerstaan. Natuurlijk bezoekt Boissevain op zijn reis ook het kantoor van de *Gaelic League* in Dublin. In zijn artikel van 21 september doet hij daarvan verslag. Hij ontmoet er twee jonge aanhangers van de *League* en beschrijft ze in gloedvolle bewoordingen:

> O, hoe vol ziel waren de mooie grijze oogen, donker omlijst, van het tweetal Iersche meisjes dat mij vertelde wat *the Gaelic League* voor haar was, hoe de Bond een doel aan haar leven gaf, hoe propaganda voor het Iersche ideaal met vreugde al haar dagen vervulde.
> Deze Bond sterkt karakters en maakt onzelfzuchtig. Hij geeft den Ieren de ware nationale atmosfeer, waarin gemoed en verstand zich het best en mooist ontwikkelen, en hij brengt hen weder in verband met hun dichterlijk verleden.

In zijn volgende verslag haalt Boissevain Douglas Hyde aan, de voorzitter van de *Gaelic League*, die hij ook in Dublin heeft ontmoet. Hyde toont zijn minachting voor de Anglo-Ierse culturele elite en hun pogingen de Ierse literatuur nieuw leven in te blazen door oude Keltische thema's te verwoorden in een Engelstalige literatuur. Boissevain citeert hem met instemming:

> De heer Douglas Hyde, het hoofd van *the Gaelic League*, spreekt schouderophalend, maar met een glimlach van Engelsche schrijvers, die iets van de taal leerden, iets van haar afkeken, en nu geprezen worden omdat ze den Ierschen stijl beet kregen, omdat ze liederen en balladen dichtten in den Ierschen stijl. [...] Maar elke poging om deze poëzie in het Engels weer te geven blijkt telkens geheel te vergeefs [...].

Boissevain citeert vervolgens enkele Engelse vertalingen van Keltische poëzie maar voegt eraan toe dat de grote Ierse poëzie alleen in de oorspronkelijke taal, het Iers, tot haar recht kan komen.

Aan de westkust

Al heel snel wordt hij gedwongen zijn mening te herzien. Enige dagen later reist Boissevain door naar de westkust van Ierland, waar de Ierse taal en cultuur het sterkst leven. Hij beschrijft Sligo (waar een deel van Yeats' familie woont) en allerlei bezienswaardigheden in de buurt die ook in Yeats' gedichten voorkomen. Volgens Boissevain bevindt zich hier het hart van de Ierse cultuur, en hij roept uit: ‘Dit is Ierland!’ Boissevain is duidelijk onder de indruk van de natuur, en beschrijft deze op lyrische wijze:

> O, gezegend door wind en regen en zilverlicht is dit westen van Ierland, tegen welks rotskust de mijlenlange golven van den Atlantischen Oceaan met rollenden donderklank aanstromen, om hier en daar in gladder fjords, in lange waterlanen, diep het land in tusschen gloeiende heuvels en groen van varens en *furze* [een soort brem], voort te glijden, te glijden, met levend water zoo rein-groen van kleur.
> Zacht, roomzacht is de lucht. De wind, de wondere zeewind van den grooten oceaan, doet nacht en dag zich hooren en gevoelen. Hij omdringt ons, hij zingt en zingt, nu jubelend, dan klagend [...].

Knocknarae, het landschap bij Sligo

In dit overrompelende landschap vloeien heden en verleden samen, en verschijnen 's nachts nog de *Sidhe* (goden of elven). Boissevain luistert naar de plaatselijke bevolking en hun verhalen. Hij ontmoet ook de vader van Yeats en hoort Yeats' poëzie. De scène wordt door Boissevain beschreven op een manier die doet vermoeden dat dit de introductie van Yeats in Nederland is:

> ‘De wind tusschen de biezen’ (*the Wind among the Reeds*) heet de bundel van een der jonge dichters, van William Yeats, wiens verzen ik hier in Sligo hoorde zeggen door haar [een vrouw] die uit Ierland's verleden en traditie het ideaal van een Herboren Ierland rijzen ziet. Zijn vader, kunstenaar, schilder, dichter, eenvoudig als een kind, naïef als een kunstenaar, vertelde en verklaarde de verzen van zijn zoon. En de vrouw zegde ze zacht zingend.
> Ik hoorde den wind, den wind van de zee in de verzen, die ons in een antieke stemming brachten [...].

Het feit dat Yeats behoort tot de Anglo-Ieren en schrijft in het Engels staat de bewondering van Boissevain niet in de weg. Integendeel, als Yeats in het Iers had

geschreven had Boissevain zijn gedichten waarschijnlijk niet begrepen. Gefascineerd door de Keltische thema's citeert Boissevain Yeats' verklarende noten over de *Sidhe*, die achterin de eerste editie van *The Wind among*

the Reeds zijn opgenomen. Dan, bij het vallen van de avond, hoort hij opnieuw de stem van een vrouw die Yeats' poëzie zing-zegt. Dit keer citeert Boissevain het hele gedicht in het Engels. Het is ‘The Hosting of the Sidhe,’ waarmee *The Wind among the Reeds* opent. In een wilde rit trekken de goden langs de Ierse westkust. Wie de *Sidhe* ziet, komt in hun ban en verliest alle belangstelling voor de werkelijkheid:

> The host is riding from Knocknarea
> And over the grave of Clooth-na-bare;
> Caolte tossing his burning hair
> And Niamh calling *Away, come away:*
> *Empty your heart of its mortal dream*.
> *The winds awaken, the leaves whirl round*,
> *Our cheeks are pale, our hair is unbound*,
> *Our breasts are heaving, our eyes are a-gleam*,
> *Our arms are waving, our lips apart*;
> *And if any gaze on our rushing hand*,
> *We come between him and the deed of his hand*,
> *We come between him and the hope of his heart*.
> The host is rushing 'twixt night and day,
> And where is there hope or deed as fair?
> Caolte tossing his burning hair,
> And Niamh calling *Away, come away*.

Het gedicht, de vrouwenstem en de schemering brengen Boissevain bijna in een trance. Hij beschrijft een ‘vliegende duisternis,’ en ‘jubelende wind,’ een ‘bleeke maansopgang boven stille wateren’ en ‘onzichtbare machten van het Keltische westen.’ Het aansteken van een lamp beëindigt zijn visioen en deze bijzondere aflevering van zijn reisverslag.

Bijzonder is deze aflevering zeker, en om verschillende redenen. Het is waarschijnlijk de introductie van Yeats in Nederland. Er zijn, voor zover bekend, geen belangrijke eerdere verwijzingen naar zijn werk. Opvallend is ook de aanduiding van Yeats als een jonge dichter. In het najaar van 1907 is Yeats tweeënveertig. Sinds zijn eenentwintigste heeft hij een flink aantal bundels en verhalen gepubliceerd die in verschillende Europese landen al bekendheid genieten. *The Wind among the Reeds* is verschenen in 1899, en wanneer Boissevain het ontdekt in 1907, is het niet meer zijn meest recente werk. Het gedicht dat Boissevain in zijn geheel laat afdrukken is onder een andere titel al in 1893 door Yeats gepubliceerd. Ook Boissevains belangstelling voor juist dit gedicht uit de bundel verdient aandacht. *The Wind among the Reeds* bevat eenvoudige ballades, liefdesgedichten, mystieke teksten, maar ‘The

Hosting of the Sidhe' wordt in de schijnwerpers gezet. Het gedicht past perfect in het beeld dat Boissevain, en met hem vele anderen, hebben van Ierland. Boissevains Ierland is groots, legendarisch, romantisch en dat is het beeld dat dit gedicht oproept. In Yeats' gedicht zijn 'vliegende duisternis,' 'jubelende wind' en 'bleeke maansopgang boven stille wateren' echter niet te vinden. Boissevains Yeats, en zijn Ierland, zijn die van de toerist met Ierse sympathieën die onder de indruk is van het landschap en de legenden. Hoewel hij Yeats ziet als een typisch Ierse dichter, zijn het niet de eenvoudige folkloristische gedichten die de aandacht krijgen. Legendarische grootsheid, zielenpijn en een verlangen naar een andere wereld zijn veel interessanter.

Dit sluit aan bij verwijzingen naar Yeats in latere afleveringen van Boissevains reisverslag. In zijn artikel van 12 oktober refereert Boissevain aan de 'Keltische schemering.' Dit is de titel van een verzameling Ierse verhalen die Yeats in 1893 heeft gepubliceerd. Boissevain merkt daarbij op dat wat hem in de Ierse dichters zo aantrekt hun liefde voor de natuur is, gecombineerd met hun belangstelling voor de Keltische traditie en voor het bovennatuurlijke. In deze aflevering vertaalt Boissevain twee gedichten uit *The Wind among the Reeds*: 'Hanrahan Reproves the Curlew' en 'To My Heart, Bidding It Heave No Fear.' Voor zover bekend zijn dit de eerste (proza)vertalingen van Yeats die in Nederland zijn gepubliceerd. Boissevain zit er niet mee om hier en daar een paar woorden in Yeats' tekst te veranderen, zodat de Yeats die hem voor ogen staat beter uit de verf komt. Bijvoorbeeld in 'To My Heart, Bidding It Have No Fear' zegt Yeats:

> Be you still, be you still, trembling heart;
> Remember the wisdom out of old days:
> *He who trembles before the flame and flood*,
> *And the winds that blow through the starry ways*,
> *Let the starry winds and the flame and the flood*
> *Cover and hide, for he has no part*
> *With the proud, majestical multitude*.

In de vertaling van Boissevain wordt dat:

> Wees stil, gij weenend hart, en gedenk de wijsheid van vroegere dagen.
> Hem, die voor vloed en vlammen siddert, en voor den wind die blaast door de starren-ruimte, moeten de wind uit-de-starren en de vlam en de vloed bedekken en verbergen, want geen deel maakt hij uit van de fiere menigte van hen die vol majesteit zijn!
> Geen vrees maar hoop!

Het bevende hart van Yeats is een wenend hart geworden: angst is een minder heroïsche emotie dan verdriet. De uitroep aan het eind, die wijst op betere toekomst voor Ierland, komt geheel uit Boissevains pen. In beide versies worden verwijzingen naar een grootse natuur gebruikt om een beeld op te roepen van een groots, mythisch verleden. Maar in De Boisevains versie worden daarnaast heroïsche emoties en hoop voor de toekomst benadrukt. In de aflevering van 18 oktober vertrekt Boissevain van de westkust. Misschien omdat hij zelf terug moet, waarschuwt hij voor het risico zich te verliezen in fantasie en verlangen naar het onbereikbare. Toch onderstreept hij nog eens het belang van dichters als Yeats: zij zijn ‘de weldoeners zonder wie wij barbaren zouden zijn en het vee gelijk, dat, met de oogen naar den grond gericht, omgaat.’ Voor Boissevain is Yeats de Ierse dichter bij uitstek. Zijn werk bevat precies die elementen die Boissevain en andere commentatoren van de Ierse kwestie zo waarderen in de Ieren: spiritualiteit, aandacht voor de grootse, ongerepte natuur en een sterke band met een indrukwekkend mythisch verleden.

Adriaan Roland Holst

Deze visie op Yeats is ook aanwezig bij een andere vroege ontdekker en vertaler van Yeats, Adriaan Roland Holst. De manier waarop Roland Holst in contact komt met Yeats' werk, zo'n twee jaar na de verschijning van Boissevains reisverslag, en de context waarin hij Yeats leest, vertonen overkomsten met die van zijn voorganger. Net als Boissevain krijgt Roland Holst Yeats' werk in handen in het buitenland, in zijn geval in Engeland. Tussen 1908 en 1910 verblijft Roland Holst namelijk in Oxford om daar *Political Economy* te studeren. Dit vak blijkt taaier dan gedacht, en hij besteedt meer tijd aan het lezen van Keltische literatuur in de *Bodleian Library* dan aan *Political Economy*. Een vriend van Roland Holst in Oxford herinnert zich jaren later nog dat Roland Holst Shelley voorlas, maar ook ‘zijn geliefde W.B. Yeats, toen nog allerminst algemeen gewaardeerd.’ Ook Roland Holsts beroemde tante Henriëtte ziet haar neef in Oxford als iemand die op de hoogte is van Yeats' werk. Op 9 november 1909 schrijft ze aan hem: ‘Breng als je kunt iets van die nieuwe Iersche dichters mee; ik vind Yeats zeer begaafd, aantrekkelijk werk - bekoorlijk. Maar slap van lijn en faciel.’ Het is opmerkelijk dat, net als bij Boissevain, Yeats wordt gezien als een vertegenwoordiger van een nieuwe generatie Ierse dichters. In 1909 is hij ruim in de veertig en schrijft hij ook sobere gedichten die de Keltische schemering achter zich laten. De aanduiding ‘bekoorlijk’ maar ‘faciel’ wijst er op dat Henriëtte Yeats' naam niet in de eerste plaats met dit recentere werk verbindt.

Aangezien Roland Holst in de loop der jaren een omvangrijke Yeatscollectie opbouwt, is het moeilijk in detail te achterhalen wat hij in Oxford heeft gelezen. Toch zijn een aantal dingen duidelijk. In een (ongepubliceerde) brief aan P.N. van Eyck van 16 maart 1911 beschrijft hij zijn studie van Keltische mythologie in de *Bodleian*:

> Ik heb er met veel belangstelling in geploeterd, en naar alle kanten wetenschappelijke + literaire werken over gelezen, met het idee er ook eens over te gaan schrijven, maar ik ben nu eenmaal iemand die in zoo'n onderwerp van 't eene boek in 't andere komt, en zelf slechts aanteekeningen maakt. Ik denk echter wel in die oude verhalen stof te hebben gevonden voor eigen literaire productie. Echter nog te vaag om nader te omschrijven. Het is op deze mythologie dat de moderne letterkundig-Iersche beweging grootendeels berust.

Evenals Boissevain ziet Roland Holst de Keltische mythologie dus als de basis van de moderne Ierse letterkunde. Hij leest echter ook niet-Keltisch werk van Yeats. Het Nederlands Letterkundig Museum in Den Haag bewaart een schrift van Roland Holst uit Oxford met daarin aantekeningen die hij heeft gemaakt bij het lezen van mystieke verhalen van Yeats. Onder het kopje 'W.B. Yeats' staan vijfentwintig citaten in Roland Holsts handschrift, keurig overgeschreven uit drie verhalen van Yeats. De verhalen zijn 'Rosa Alchemica,' 'The Tables of the Law' en 'The Adoration of the Magi.' Yeats heeft ze gepubliceerd in 1897, maar in 1908 zijn ze voor het eerst in één band verschenen. De verhalen spelen niet in een Keltisch verleden maar in een vage tegenwoordige tijd. Centraal staat het zoeken naar (verboden) bovennatuurlijke kennis. De twee verhalen waaruit de meeste citaten afkomstig zijn, bevatten de zogenaamde herinneringen van de verteller die, bijna tegen zijn zin, door mysterieuze vrienden wordt meegenomen. In een trance ziet hij angstaanjagende visioenen en bovennatuurlijke riten. Hoewel deze hem fascineren, zijn ze ook zo beangstigend dat hij letterlijk wegrent en daarmee zijn leven redt. Geen van de anderen overleeft het avontuur. De citaten die Roland Holst uit de verhalen licht, benadrukken echter het verlangen naar een andere, hogere werkelijkheid en de afkeer van het materialistische heden. De volgende drie citaten geven een beeld van Roland Holsts selectie. Alle weglatingen in de tekst zijn van Roland Holst zelf. Citaat nummer negen is uit 'Rosa Alchemica' en geeft het verlangen naar een hogere werkelijkheid weer: '..., for a man must forget he is miserable in the bustle and noise of the multitude in this world and in Time; or seek a mystical union with the multitude who govern this world and Time.' Citaat nummer negentien is uit 'The Tables of the Law' Het beschrijft het romantische

beeld van de dichter als een ziener die moeite heeft om zijn visioenen vast te houden: '... his hope that... he would help himself to attain at last to vision and ecstasy, and of his disappointment at never getting more than dreams of a curious and broken beauty.' In citaat tweeëntwintig (eveneens uit 'The Tables of the Law') ziet de spreker zich opnieuw voor een moeilijke taak geplaatst: '... - I am to become completely alive, that is, completely passionate,.... I shall create a world where whole lives of men shall be articulated and simplified as if seventy years were but one moment, or as they were the leaping of a fish or the opening of a flower.'

De aantekening in Roland Holsts schrift kunnen gelezen worden als een beginselverklaring van een laatromantisch dichter. Buiten de context van de verhalen, en met weglating van de scepsis die Yeats heeft ingebouwd, krijgen de citaten extra aanzien en gewicht. Yeats zelf schrapte citaat negentien en tweeëntwintig uit latere edities van zijn werk. Natuurlijk trokken de door Roland Holst geciteerde ideeën Yeats aan, zeker in 1897, maar zelfs toen al bouwde hij filters in. In de verhalen worden citaat negen en tweeëntwintig niet gezegd door de ikpersoon, maar door raadselachtige, enigszins sinistere vrienden van hem. De sprekers zijn dus niet zondermeer betrouwbaar. Bovendien worden de verhalen verteld door de oudere ikpersoon die terugblikt en daarbij afstand neemt van zijn jeugdige escapades. Een geboeide lezer als Roland Holst heeft deze filters zeker waargenomen. Dat hij toch deze citaten op een rijtje zet in zijn schrift geeft aan dat het juist de romantisch-visionaire kant van Yeats is die hem in Oxford bijzonder aanspreekt. Gezien Roland Holsts leeftijd op dat moment, begin twintig, en de populaire belangstelling voor romantisch-visionaire aspecten van de Ierse cultuur is dat ook niet zo gek.

Roland Holst als vertaler

Roland Holst verspreidt Yeats' faam overigens niet alleen onder zijn vrienden en familie. Hij is een van de vroegste en meest productieve vertalers van met name de gedichten. Afgezien van informele parafraseringen als die van Boissevain is hij in 1920 de eerste die een Nederlandse versie van een gedicht publiceert. Tussen 1920 en 1954 vertaalt hij in totaal zestien gedichten en een toneelstuk van Yeats en publiceert deze in literaire tijdschriften. Vooral van 1929 tot 1933 is hij actief op dit gebied: er verschijnen in deze periode twaalf vertalingen van zijn hand. Als vertaler toont Roland Holst in het algemeen een voorkeur voor gedichten met een thematiek die aansluit bij de citaten die hij in Oxford kopieert. Het verlangen naar een onbereikbaar ideaal, hetzij een geliefde of een roemrijk verleden, komt duidelijk naar voren. Ook geeft de spreker uitdrukking aan zijn vervreemding van de wereld. Soms resulteert dat in apocalyptische beelden, vaak ook in een hautaine

afwijzing van de wereld en degenen die zijn onvervulde verlangen niet delen. Voor zover er Ierse elementen in deze teksten zijn aan te wijzen, staan die doorgaans los van de politieke realiteit.

In het algemeen blijven Roland Holsts vertalingen dicht bij de originele teksten en sluit de sfeer aan bij die van Yeats' gedichten. Een aantal gedichten geven echter verschillen in stijl weer. De woordkeus van Roland Holst is dan archaïsch-poëtisch en zijn zinsbouw gecompliceerder dan die van Yeats. Bovendien benadrukt Yeats het persoonlijke, waar Roland Holst een voorkeur heeft voor het abstracte. De verschillen komen duidelijk naar voren in ‘Leda and the Swan,’ door Yeats gepubliceerd in 1924 en door Roland Holst vertaald en gepubliceerd in 1933. ‘Leda and the Swan’ beschrijft de verkrachting van Leda, de vrouw van een Griekse koning, door Zeus, die hiervoor de gedaante van een zwaan heeft aangenomen. Yeats' gedicht opent als volgt:

Leda and the Swan

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

In de versie van Yeats is Leda een kwetsbaar, angstig meisje, dat niet in staat is zich de grote vogel van het lijf te houden. In 1933 vertaalt Roland Holst deze strofen zo:

Leda en de zwaan

Een slag - en groots boven haar wankelval
klapwiekt hij nog, streelende met de duistre
vliezen haar dij, haar nek omsnavelt al,
haar borsten weerloos aan zijn borst gekluisterd.

Hoe moeten, van haar wijkende dijen, vaag
die angstvingers de veeren pracht vandaanslaan?
Wat kan, in dien witten stormloop neergevlaagd,
't lichaam dan op zich 't sidderend hart voelen aangaan?

Bij Roland Holst wordt het persoonlijke verborgen achter poëtische abstracties. De woorden ‘haar wankelval’ en ‘neergevlaagd’ doen gekunstelder aan dan de ‘staggering girl’ en ‘laid.’ In de tweede strofe slaagt de Leda van Yeats er niet in met haar ‘terrified vague fingers’ de vogel weg te duwen, waarmee Yeats haar kwetsbaarheid benadrukt. Bij Roland Holst hebben ‘angstvingers’ en ‘vandaanslaan’ minder dit effect. Opmerkelijk is ook de nadruk bij Roland Holst het seksuele: ‘borsten’ is niet precies hetzelfde als ‘breast.’ Samen met de gecompliceerde zinsbouw zorgt Roland Holsts woordkeus ervoor dat het gedicht poëtischer, grootser en abstracter wordt. Een persoonlijk drama wordt een bovennatuurlijke worsteling.

Natuurlijk, en gelukkig, zijn Roland Holst en Boissevain niet de enigen in Nederland die zich in de eerste helft van de twintigste eeuw voor Yeats interesseerden. Behalve Roland Holst hebben ook anderen particulieren belangrijke verzamelingen van Yeats' werk aangelegd. Een van deze verzamelaars, P.N. van Eyck, heeft zich ook actief ingezet voor de Nederlandse première (tevens wereldpremière) van een Iers-mythologisch toneelstuk van Yeats. De opvoeringen daarvan in de twintiger jaren leverden veel publiciteit op. Maar Roland Holst en Boissevain zijn wel twee van de belangrijkste pijlers van de Yeatsreceptie in Nederland. De eerste omdat hij Yeats in Nederland introduceerde in zijn reisverslagen, de tweede omdat hij het werk van Yeats verspreidde door erover te praten en te schrijven en het te vertalen. Dit had des te meer effect omdat Roland Holst zich ontwikkelde tot een van de meest gevierde dichters van zijn tijd. Zowel Roland Holst als Boissevain hebben de Yeatsreceptie gekleurd. Hun belangstelling voor het grootse, het wereldvreemde en het bovennatuurlijke in Yeats beïnvloedden de selectie die zij maakten uit zijn werk. Voor Boissevain, en waarschijnlijk ook in het begin voor Roland Holst, waren dit de elementen die de Ierse literatuur en cultuur typeerden. Zeker Roland Holst, met zijn omvangrijke collectie Ierse literatuur, was op de hoogte van andere aspecten Yeats en de Ierse letterkunde. Maar, evenals bij Boissevain, heeft zijn persoonlijke voorkeur voor het laatromantische element in Yeats' werk een belangrijke rol gespeeld.

Literatuur

A. Roland Holst, *Briefwisseling met Richard en Henriëtte Roland Holst-van der Schalk*. Red. Erik Menkveld, Margaretha H. Schenkeveld. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1990.
A. Roland Holst, *Verzameld Werk. Poëzie II*. Red. W.J. van den Akker, L.H. Mosheuvel, A.L. Sötemann. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1981.
A. Roland Holst, *W.B. Yeats: Verzen in Vertaling*. Amsterdam, De Beuk, 1955.
Roselinde Supheert, *Yeats in Holland: The Reception of the Work of W.B. Yeats in the Netherlands before World War Two*. Amsterdam, Rodopi, 1995.
Alfred Swan, ‘Roland Holst te Oxford.’ *Maatstaf* 11.2 (mei 1963). 101-109.
Allan Wade, *A Bibliography of the Writings of W.B. Yeats*. Londen, Rupert Hart-Davis, 1968.
W.B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. Red. Peter Allt, Russell K. Alspach. Londen, Macmillan, 1966.

W.B. Yeats, *The Secret Rose, Stories by W.B. Yeats: A Variorum Edition*. Red. Phillip L. Marcus, Warwick Gould, Michael J. Sidnell. Ithaca & Londen, Cornell University Press, 1981

Roselinde Supheert doceert Engelse taal- en letterkunde aan de Universiteit Utrecht.

Arie Storm
Uiterst eenvoudig en daardoor toegankelijk
Modern Iers proza in vertaling

Nijgh & Van Ditmar kent een ‘Ierse week’. ‘Speerpunten’ (dat is de term die valt in het promotiemateriaal van de uitgeverij) zijn de romans *Inishowen* van Joseph O'Connor, *De ster Henry Smart* van Roddy Doyle en *Meer brood, meer brood!* van Emer Martin, én de bundel *Finbar's Hotel*, een boek dat werd geschreven door zeven ‘toonaangevende Ierse auteurs’ (flaptekst), te weten Dermot Bolger, Roddy Doyle, Anne Enright, Hugo Hamilton, Jennifer Johnston, Joseph O'Connor en Colm Toíbín. Valt er naar aanleiding van deze vertalingen van oorspronkelijk Ierse werken iets algemeens te zeggen over de contemporaine Ierse literatuur of is dat een heilloze onderneming?

Dat het niet ongewoon is om met zevenmijlslaarzen door de literatuur van een land te stappen, liet Sylvain Ephimenco zien in het dagblad *Trouw* (16-12-2000). Onder de kop ‘De badkamer van het minimalisme’ sloeg hij in een zwiepend essay de deur van het ‘stinkend hol’ dat de Nederlandse literatuur volgens hem geworden is met een harde klap dicht. ‘Het gaat nergens meer over,’ aldus Ephimenco. En daarmee vormt die literatuur volgens hem de weerspiegeling van het huidige Nederlandse politieke en maatschappelijke klimaat: ‘Het land baadt in het paarse welzijn en staat geduldig in de files of op volle perrons te vegeteren.’ Namen noemt Ephimenco ook: Voskuil, Giphart en Grunberg. Vooral Grunberg moet het ontgelden. Zo beschrijft Ephimenco zijn stijl als ‘uiterst eenvoudig en daardoor toegankelijk’ en heeft hij het over ‘de holheid die zijn boeken doet resoneren’. Ephimenco haalt met het noemen van dit drietal namen nogal makkelijk zijn gelijk. Het zou inderdaad treurig gesteld zijn met de Nederlandse literatuur als Voskuil, Giphart en Grunberg maatgevend waren. En hoewel die indruk soms ook bij mij wordt gewekt (Voskuil en Grunberg halen belangrijke prijzen binnen, alledrie de auteurs kennen hoge oplagecijfers), denk ik toch dat Ephimenco een te eenvoudige voorstelling van zaken geeft. Zou hij zijn blik even een andere kant op richten, dan zou hij auteurs kunnen ontdekken als A.F.Th. (van der Heijden), Thomas Rosenboom, Kees 't Hart, P.F. Thomése, Hans Dekkers en Tonnus Oosterhoff (ik doe maar een greep) en zou er niet meer zoveel reden zijn om hard met de deuren te slaan.

Emer Martin

Het is natuurlijk toch al de vraag of het gerechtvaardigd is om te spreken van zoiets als ‘de Nederlandse literatuur’ als daarin zoveel diversiteit valt aan te treffen. Het is ongetwijfeld zo dat lokale omstandigheden hun invloed doen gelden op de literatuur, maar daar staat tegenover dat elke literaire uiting -

niettegenstaande de onnoemelijke relaties die zo'n tekst kan hebben met wat erbuiten ligt - zijn eigen uniciteit heeft. Het is dan ook een hachelijke onderneming om iets algemeens te zeggen over de contemporaine Nederlandse literatuur. En het is - en dit is het antwoord op de door mij in de openingsalinea van dit stuk gestelde vraag - evenzeer niet eenvoudig om iets generaliserends te zeggen over de moderne Ierse literatuur.

Maar één kenmerk lijkt er toch wel te zijn: vrijwel alle Ieren doen in hun werk uitspraken over Ierland en zijn inwoners (of moet ik zeggen: bewoners, het is immers een eiland?). Dat komt naar voren in uitspraken zoals de volgende: ‘De Ieren waren met heel wat meer bezig dan het duiden van oude handschriften en eentonig, nasaal zingen over vissers. Goed beschouwd kwam het er toch op neer dat elkaar verrot slaan de grootste gave van de Ieren was, en de belangrijkste die ze ooit hadden gehad.’ (Joseph O'Connor, *Inishowen*) En: ‘Ierland werd pas een eiland toen ze er weggingen. Daarvoor was het het middelpunt van het heelal geweest. Het was groot en alomvattend. Het verleden van hun land was het gruwelijke verleden van de wereld.’ (Emer Martin, *Meer brood, meer brood!*) Vergelijkbare passages zul je in moderne Nederlandse romans niet snel aantreffen (en dat komt denk ik niet alleen doordat Nederland geen eiland is). Het lijkt er sterk op dat Ierse auteurs de behoefte hebben hun land uit te leggen. Maar aan wie verschaffen ze die uitleg? Houden ze bij het schrijven van hun boeken al rekening met een eventuele vertaling? De Ieren zijn zich er al met al flink van bewust dat ze in Ierland wonen: ‘één baan, één vrouw, één huis, één land. De hele wereld om hem heen en hij had er niets van gezien,’ luidt het in het openingsverhaal van *Finbar's Hotel*.

Joseph O'Connor

Het is zinvol om even te benadrukken dat de (Ierse) boeken die ik tot dusver heb genoemd alle in Nederland worden uitgegeven door één uitgeverij. En het heeft er alle schijn van dat daar een bepaalde smaak in tot uitdrukking komt: die van het lekker weg lezende en niet al te moeilijk doende literaire boek. Dáár moeten we Martin, O'Connor en Doyle plaatsen. Aan de andere kant van het spectrum bevinden zich beduidend interessanter auteurs als John Banville (zijn werk wordt in Nederland uitgegeven door Meulenhoff) en John McGahern (zijn prachtige roman *Amongst Women* werd in vertaling, titel: *Tussen vrouwen*, uitgegeven door De Arbeiderspers). Hiermee wil ik niet zeggen dat de door Nijgh & Van Ditmar uitgegeven auteurs waardeloos zijn, maar eigenlijk hebben we hier toch te maken met auteurs van het betere kinderboek (zoals Grunberg natuurlijk ook niets meer is dan een jeugdboekenschrijver). Het experiment wordt door Martin, O'Connor en Doyle geschuwd, ambachtelijkheid staat voorop en bovendien laten ze een flinke portie kitsch in hun werk toe.

In het geval van de nieuwe roman van Joseph O'Connor is dat een flinke

teleurstelling. Met zijn vorige boek *De verkoper* (door Jan de Jong in het cultnummer van *BZZLLETIN*, april 1999, omschreven als ‘een dodelijke studie van alcoholisme’) schiep hij de nodige verwachtingen. Maar *Inishowen* blijkt een flinke stap achteruit te zijn. Het boek zit, toegegeven, vakkundig in elkaar. Kundig vervlecht O'Connor drie verschillende verhaallijnen: die van een Ierse politie-inspecteur, die van een Amerikaanse plastisch chirurg en die van zijn echtgenote die op zoek gaat naar haar Ierse wortels. Hij voegt daar een snufje humor en een vleugje criminaliteit aan toe. Maar de zuigende spanning die *De verkoper* zo aantrekkelijk maakte, weet hij nu nergens te bereiken. *Inishowen* doet in zijn geliktheid te, hoe zal ik het zeggen, *Amerikaans* aan.

Roddy Doyle (foto Amelia Stein)

Een meevaller daarentegen is *De ster Henry Smart* van Roddy Doyle. Laat ik er maar meteen bij vermelden dat ik van zijn vroegere werk (onder andere het in 1993 met de Booker Prize onderscheiden *Paddy Clarke Ha Ha Ha*) helemaal niet zo kapot ben: het is meligheid troef, te eenvoudig, te veel ‘geestige’ dialogen, of zoals Sylvain Ephimenco dat zou noemen: te minimalistisch. Het is geen wonder dat de verfilmingen van de romans van Roddy Doyle beter zijn dan de boeken zelf, want die lezen al als een filmscript. Met *De ster Henry Smart* is Doyle echter een andere weg ingeslagen. Het betreft hier een historische roman, gesitueerd in het onrustige Ierland van het begin van de twintigste eeuw, die wordt aangekondigd als het eerste deel van een cyclus (*The Last Roundup*). Zowaar schrijft Doyle ijzersterke passages die getuigen van een grote verbeeldingskracht en roept hij bij tijd en wijle een heuse nachtmerrieachtige, hallucinatoire sfeer op, maar over het geheel genomen is het toch gewoon *Kruistocht in spijkerbroek* van Thea Beckman. Een werkelijke verrassing is *Finbar's Hotel* - dat is gewoon een erg goed boek geworden. De zeven auteurs beschrijven allemaal een episode uit het leven van de huurders voor één nacht van zeven verschillende kamers in het vervallen en morsige hotel uit de titel. Dermot Bolger, de bedenker van het project, heeft de zeven verhalen geredigeerd en is er waarschijnlijk met strakke hand doorheen gegaan, want er is met geen mogelijkheid uit te maken welke auteur welk hoofdstuk voor zijn rekening heeft genomen. Nou ja: ik weet toevallig dat Joseph O'Connor het vijfde hoofdstuk heeft geschreven, want dat blijkt een voorstudie te zijn van een passage uit *Inishowen*. Het lijkt erop dat de zeven auteurs hun kans hebben gegrepen om in de weinige ruimte die ze tot hun beschikking hadden het beste van hun kunnen te laten zien. En inderdaad: alle ‘Ierse’ onderwerpen komen ook aan de orde: katholicisme, alcoholisme en terrorisme. En veel noodweer, want dat is een kenmerk van alle Ierse boeken die ik de laatste tijd heb gelezen: het is in Ierland altijd pokkenweer. Of zoals de laatste zin van *Inishowen* luidt: ‘Het begon harder te regenen, kouder, beledigend haast.’

Arie Storm (1963) is schrijver, essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij publiceerde de romans Hémans duik *(1994) en* Hemellicht *(1997). Een nieuwe roman getiteld:* De Ongeborene *verschijnt in april*.

Kurt Melens
De Leenane trilogie
Het dorp volgens Martin McDonagh

In mei 2001 gaat in Het Toneelhuis in Antwerpen de voorstelling ‘De Leenane Trilogie’ in première. Het wordt een bijzondere samenwerking van Het Toneelhuis en Het Zuidelijk Toneel/Hollandia, geregisseerd door Johan Simons. Basis van de voorstelling is een nieuwe vertaling van Martin McDonaghs ‘Leenane Trilogy’ van de hand van Peter Verhelst.

Martin McDonagh is van Ierse afkomst maar leeft in Londen. In 1995 werd *The Beauty Queen of Leenane* voor het eerst opgevoerd door the Druid Theatre in Galway. Met deze oeropvoering, in regie van Garry Hynes, begon voor McDonagh een sneltreinvaart naar het succes. Zowel *The Beauty Queen of Leenane* als de *Leenane trilogie* als geheel werden vol lof ontvangen in Ierland, in Londen en in New York. McDonagh werd met prijzen overladen, waaronder de Laurence Olivier Award for London's West End Theatre 1997, en de Evening Standard Theatre Award 1996 for most promising English playwright.

Opvallend is echter dat het commerciële succes van de trilogie met evenveel gehoor wordt begeleid door afkeuring van de inhoud. Alhoewel niemand zijn technische vaardigheid in vraag stelt, wordt McDonagh gebrek aan moreel besef verweten, en de hevigste discussies verbinden zijn naam met de publieke vraag of er geen zelfcensuur moet worden toegepast omdat zijn stukken niet bepaald ‘stichtend’ zijn. De wereld van de trilogie lijdt behoorlijk aan verval. McDonagh presenteert ons een geïsoleerde dorpscultuur in de jaren negentig, met een klankkleur die je doet vermoeden dat het spel zich vijftig jaren eerder afspeelt. De achterblijvers dromen om te vertrekken, maar stappen nooit echt buiten. Alles wat vreemd is, wordt als exotisch ervaren en verketterd of verheerlijkt.

Enfant terrible

McDonagh als figuur is bijna een blauwdruk van wat wordt bedoeld met ‘the lost generation’. Wanneer hij op zestien jaar de schoolbanken van zijn katholieke Zuid-Londense school verlaat, heeft hij geen enkel diploma op zak, en bijgevolg geen enkele hoop op werk. Hij besluit dan maar opnieuw bij zijn ouders in te trekken. Martin en zijn oudere broer John willen het maken als schrijvers. Gedurende een decennium ontwijken ze de pogingen van hun moeder om hen tot in het *job-centre* te krijgen, en wanneer hun ouders terugkeren naar Ierland, blijven de twee broers in Londen wonen.

Martin probeert het aanvankelijk als filmscenarioschrijver, maar hij krijgt keer op keer de scripts terug in de brievenbus. Het werk van zijn broer John

wordt wel opgepikt. Martin richt zijn pijlen vervolgens op de *short-story* en op radiodrama. Wanneer het succes ook in die genres uitblijft, probeert hij zich te lanceren als theaterauteur. Maar ook hier blijft het succes in eerste instantie uit. *The Beauty Queen of Leenane* zou door zowat alles en iedereen geweigerd zijn, tot één van de bekendste vrouwelijke regisseurs van het Iers theater het oppikt en in Galway aan het publiek presenteert.

McDonagh slaagde er tevens in om in snel tempo een reputatie als *enfant terrible* van de Angelsaksische theaterwereld op te bouwen. Met uitspraken als 'I came out feeling so happy today, I thought, I'm just going to insult everybody in the English theatre,' doet hij zijn uiterste best om in onmin te vallen bij de goegemeente. Hij beschouwt de meeste klassieke stukken als waardeloos spul, en gaat er prat op zo weinig mogelijk in het theater te komen. 'Destroying what's gone before to create something new and better' is het motto van waaruit hij zijn oeuvre opbouwt.

In de schaarse interviews die hij gegeven heeft, ontwijkt hij alle persoonlijke vragen. 'It's just that every interview ruins three more days of my life. I'm pissed off the day before, because I have to do it, I'm pissed off the day I'm doing it, then I'm pissed off the day after I've done it as well.' Tegelijkertijd draagt hij bij tot de mythevorming rond zijn eigen persoon. Zo beweert hij *The Beauty Queen of Leenane* geschreven te hebben in acht dagen. Hoe sneller je schrijft, hoe eerlijker het stuk, want je hebt geen tijd om dingen te verbergen.

Thriller-soap

Toen we tijdens het eerste seizoen van Het Toneelhuis, in 1998, *The Beauty Queen* op ons tweede plateau ensceneerden, merkten we al heel snel wat de moeilijkheden van het materiaal van McDonagh zijn wanneer je ze introduceert in onze theatercultuur. Binnen de Engelse traditie volgen de teksten van McDonagh perfect de regels van het *well-made play*. De stukken nodigen uit om geënsceneerd te worden als huiskamerdrama's, en worden dan kleine thrillers waarin het *who-done-it* karakter de bovenhand krijgt. Maar wat ons vooral interesseerde, was datgene wat onder die detectiveverhaaltjes schuilgaat. En wanneer je *Skull in Connemara* en *Lonesome West* naast *The Beauty Queen of Leenane* legt, versterken de stukken elkaar. Het wordt een soap waarbinnen de verschillende generaties van een dorpsgemeenschap centraal staan, en waarbij je voelt hoe de personages aan elkaar geklonken zijn en ondanks hun geruzie onmogelijk afscheid kunnen nemen.

Met Johan Simons als regisseur en een *cast* samengesteld uit de kernspelers van Het Zuidelijk Toneel Hollandia en Het Toneelhuis, en in een vertaling van Peter Verhelst is *De Leenane Trilogie* van mei tot juni 2001 in Vlaanderen te bewonderen, en na de zomer in Nederland.

Kurt Melens is dramaturg van Het Toneelhuis in Antwerpen

Martin McDonagh
Lonesome west
Fragment uit *De Leenane Trilogie* [vertaling: Peter Verhelst]

Scene 3: Lonesome west

Wat vooraf ging. Valene en Coleman, twee broers, hebben net hun vader ten grave gedragen. Valene perst zijn broer af met de wetenschap dat de dood van hun vader geen ongeluk was. In het eeuwige geruzie van die twee probeert pastoor Welsh toch nog enige Christelijke vrede te bewaren. Dan komt de boodschap dat agent Tom zelfmoord heeft gepleegd.

> *Enkele uren later. Valene en Welsh komen binnen, lichtjes aangeschoten. Valene neemt zijn fles uit het blik en schenkt zich in. Welsh lonkt naar de fles.*

Valene:
Verschrikkelijk. ja.

Welsh:
Verschrikkelijk. Vreselijk verschrikkelijk. En ik kon echt niks zeggen. Geen woord.

Valene:
Wat had je kunnen zeggen dan? Enige wat ze wilden horen was ‘Jullie zoon is helemaal niet dood.’ Zou niet echt geholpen hebben. En zeker niet terwijl die zoon midden in de keuken lag te druipen.

Welsh:
Heb jij ooit iemand zo horen wenen?

Valene:
Je kon een meer vullen met de tranen van die familie. Of minstens een russewaar.

Welsh:
Een wat?

Valene:
Een russewaar. Een van die russewaars.

Welsh:
Reservoir?

Valene:
Ja. Russewaar, en die kleinste kon nog het best huilen. Heb hem nooit zo hard horen huilen. Veronderstel dat je zoiets verdient als je de oren van een hond afhakt.

Welsh:
Ik veronderstel dat je zo hard huilt als je enige broer doodgaat.

Valene:
Ik zou zo niet huilen mocht mijn enige broer doodgaan. Zou een grote taart halen en veel volk uitnodigen.

Welsh:
Komaan. Als het je enige broer is, waar je niet mee om kan. Hoe kunnen we in godsnaam rekenen op vrede in de wereld als...

Valene:
Vrede mijn reet en hou daar nu maar mee op. Zit altijd te janken over dat soort dingen als je teveel gedronken hebt.

Valene zit aan tafel met glas en fles.

Welsh:
Een verlaten meer was dat voor een man om zich daar van kant te brengen. Alleen al het denken eraan maakt me verdrietig. Thomas die daar zit, helemaal alleen, alleen met zijn gedachten. Het koude meer dat voor hem ligt, en hij maar afwegen wat het beste is, een leven vol eenzaamheid dat hem daar naartoe bracht, maar ook een leven met hoogtepunten. Elk leven heeft hoogtepunten, zelfs al bestaan die maar uit... het zien van een rivier, of rondreizen, of kijken naar voetbal op tv...

Valene:
Voetbal, ja.

Welsh:
Of de hoop bemind te worden. En Thomas die dat alles afwoog op de ene hand, en daarna die dood in koud water op die andere hand afwoog, en dat water verkoos. Eerst vind je het zinloos, een verspilling. Je was drieëndertig, je was gezond en je had vrienden, er waren veel meer idioten dan jij op de wereld, Thomas...

Valene:
Dat meisje dat geboren werd zonder lippen in Noorwegen.

Welsh:
Heb ik nooit iets over gehoord.

Valene:
Er was eens een meisje in Noorwegen, en die werd geboren zonder lippen.

Welsh:
Ja. Ja. Maar dan denk je, als de wereld een fijne plek is om te verblijven, waar waren zijn vrienden dan toen hij ze nodig had in die fijne wereld? Toen hij ze het meest nodig had, alleen maar om te zeggen 'Kom daar vandaan, sufferd, we zouden je missen, je bent het waard. Zo stom als je bent.' Waar waren zijn vrienden? Waar was ik? In een café.

(pauze)

Aan het rotten in de hel, dat is wat hij nu aan het doen is. Volgens de katholieke Kerk toch, zoals elke zelfmoordenaar. Geen mededogen. Geen genade voor hem.

Valene:
Is dat echt zo? Elke zelfmoordenaar?

Welsh:
Volgens onze bende wel, ja.

Valene:
Wist ik helemaal niet. Dat is een nieuwe.

Welsh:
Ja, je kunt een dozijn mensen om zeep brengen, je kunt er twee dozijn vermoorden. Als je maar spijt hebt achteraf, kun je nog naar de hemel. Maar als je jezelf van kant brengt, nee. Recht naar de hel.

Valene:
Dat klinkt behoorlijk streng.

(pauze)

Dus Thomas zit nu in de hel, ja? Jezus.

(pauze)

Ik vraag me af of hij die van Alias Smith en Jones al ontmoet heeft. Die moet ondertussen al behoorlijk oud geworden zijn. Waarschijnlijk herkent Thomas hen niet eens. Als hij Alias Smith en Jones tenminste ooit gezien heeft.

Welsh:
Jij zou echt geen druppel overlaten. Ik heb een verschrikkelijke dorst.

Valene:
Heb maar één druppel meer over en die heb ik zelf nodig.

Welsh:
Je hebt nog een halve fles.

Valene:

En mocht ik iets hebben zou ik die bijhouden, maar ik heb er geen en kunnen p'stoors eigenlijk zomaar drinken? Nee, zouden ze niet moeten doen, of zeker niet op de nacht dat...

Welsh:
Gij zult delen en delen zoals in de bijbel staat. En ergens anders staat er...

Valene:
Niet op de nacht dat je er een uit de kudde hebt laten vallen om zichzelf van kant te laten brengen, was de zin die ik in gedachten had.

Welsh:
Vriendelijk is dat, ja. Heb ik dat echt nodig, nu?

Valene:

(mompelend)

Probeer een arme luis zijn drinken niet af te nemen, met dat loon van iemand als jij.

Valene komt overeind, stopt de fles terug in de koekendoos, kleeft die zorgvuldig dicht, neuriënd.

Welsh:
Is dat een rare geur hier in je huis, of niet?

Valene:
Als je iets te zeggen hebt over de geur van in mijn huis, kun je verdwijnen, ja?

Welsh:
Iets als plastic of zo.

Valene:
Eerst mijn drank proberen af te luizen en daarna zeggen dat mijn huis stinkt. Dat is nog de beste van allemaal, ja.

Welsh:

(pauze)

Ten slotte kwam je broer ons nog helpen, al was hij te laat. Maar het was wel behoorlijk fout van hem om de moeder te vragen of er vol-au-vents zouden zijn.

Valene:
Was inderdaad op het randje.

Welsh:
En zij daar maar zitten huilen en hij maar blijven vragen, altijd maar opnieuw: ‘Zullen jullie vol-au-vents eten, mevrouw, zullen jullie dat doen?

Valene:
Mocht hij gedronken hebben, had je nog een excuus gehad, maar dat had hij niet gedaan. Het was ronduit gemeen.

(lachend)

Hoewel het wel grappig was, ja.

Welsh:

Waar is hij trouwens? Dacht dat hij met ons meegekomen was.

Valene:
Hij moest zijn schoenveters knopen.

(pauze, heeft het plots door)

Hij heeft helemaal geen schoenveters. Hij heeft alleen maar pantoffels.

(pauze)

Waar zijn mijn Maagd Maria's?

Hij leunt over het vuur, legt er zijn hand op om te kijken of de beeldjes erachter zijn gevallen. Hij verbrandt zijn hand en trekt die terug, gillend:

Valene:

(hysterisch)

Wa... Wa...

Welsh:
Wat is er? Liet jij je vuur aanstaan?

Verbluft opent Valene het vuur met een handdoek. Rook. Hij neemt de borrelende kom met gesmolten plastic eruit, misselijk, zet het op tafel en neemt er behoedzaam een half gesmolten beeldje uit met de handdoek.

Welsh:
Al je beeldjes zijn gesmolten.

Valene:
Ik vermoord die kuthond. Ik vermoord die kuthond.

Welsh:
Ik wed dat het je broer was.

Valene:
Dat is alles wat er van over is. Ik vermoord die kuthond.

Valene neemt het geweer van de muur en loopt verwilderd rond in de kamer. Welsh springt op en probeert hem te bedaren.

Welsh:
Leg dat geweer neer.

Valene:
Ik blaas zijn kop eraf. Die kuttekop eraf. Ik heb hem gezegd het vuur niet aan te raken en ik heb hem gezegd mijn beeldjes niet aan te raken en wat doet hij? Hij kookt mijn beeldjes in mijn vuur.

(kijkt in de kom)

Die hier was gezegend door de paus. Die hier heb ik van mijn mama gekregen.
Allemaal kapot. Allemaal. Allemaal alleen maar ronddrijvende hoofdjes.

Welsh:
Je kunt je broer niet doodschieten voor onbezielde objecten. Geef mij dat geweer nu.

Valene:
Onbezielde objecten? Mijn beeldjes van heiligen? En jij noemt jezelf een priester?
Geen wonder dat jij de pispaal

bent van de katholieke Kerk. En daarvoor moet je al heel wat inspanningen doen, ventje.

Welsh:
Geef dat hier, zeg ik. Je eigen vlees en bloed, daar heb jij het over.

Valene:
Mijn eigen vlees en bloed, zo is dat, en waarom niet? Als hij zonder gestraft te worden zijn eigen vlees en bloed mag vermoorden, waarom zou ik dat dan niet mogen?

Welsh:
Waar heb je het over? Je broer die je vader doodschoot, dat was een ongeluk en dat weet je maar al te goed.

Valene:
Een ongeluk mijn reet. Jij bent echt de enige hier in dit kutdorp die gelooft dat het een ongeluk was. Was mijn vader niet de hele tijd aan het zeiken over het haar van mijn broer en was het niet mijn broer die door zijn dak ging en mijn vader aan zijn haren meesleurde en zijn hersens uit die schedel blies, net zoals hij had beloofd vanaf zijn achtste jaar toen mijn vader zijn dino in twee stukken brak?

Coleman komt binnen door de voordeur.

Coleman:
Ik hield van die dino. Hij had gloeiende ogen.

Valene keert zich naar zijn broer en neemt het geweer. Welsh trekt zich jammerend terug, handen aan het hoofd. Coleman wandelt nonchalant naar de tafel en gaat zitten.

Welsh:
Dat kan niet. Dat is onmogelijk

Coleman:
Kijk naar die sukkelaar. Hij ziet er echt niet...

Valene:
Hou je kop dicht. Geen grote muil na al die misdaden van jou...

Welsh:
Zeg dat je je vader niet met opzet gedood hebt. Asjeblieft.

Valene:
Dit gaat niet over onze vader. Dit gaat hier over mij en mijn kutbeeldjes.

Coleman:
Zo zie je wat zijn prioriteiten zijn.

Valene:
Mijn beeldjes smelten is tegen God!

Welsh:
Je vaders kop eraf schieten ook, excuseer.

Valene:
En dan nog met de gaskraan helemaal open.

Welsh:
Zeg het dan, zeg het dan, alsjeblieft. Zeg me dat je je vader niet met opzet hebt gedood. Zeg het me...

Coleman:
Kan het iets rustiger. ja?

(pauze)

Natuurlijk heb ik mijn vader met opzet neergeschoten.

Welsh blijft maar jammeren.

Coleman:
Ik pik geen kritiek, van niemand. ‘Je haar ziet eruit als dat van een verzopen kat.’ Ik had net mijn haar gekamd en er was helemaal niks verkeerd mee. En ik weet maar al te goed dat je vader neerschieten tegen Gods wetten is, maar er zijn nu eenmaal beledigingen die niet goed te praten zijn.

Valene:
En beeldjes koken is de ergste overtreding van Gods wetten, en zeker als het beeldjes zijn van de Maagd Maria.

Coleman:
Absoluut correct, en ik kan je nog iets vertellen over Gods wetten, voor je een kogel door mijn kop jaagt...

(tegen Welsh)

Hé, janker, ben je aan het luisteren?

Welsh:
Ik ben aan het luisteren, Ik ben aan het luisteren...

Coleman:
Iets anders dat tegen Gods wetten is. Je broer die in de stoel zit, druipend van de hersens van zijn vader en maar beloven dat hij iedereen zal vertellen dat het een ongeluk was en niks dan een ongeluk.

Vaiene:
Hou je kankerkop dicht.

Coleman:
Zolang ik maar teken dat alles wat op mijn naam stond in het testament...

Welsh:
Nee... nee... nee...

Coleman:
Zijn huis en zijn grond en zijn tafels en stoelen en het

beetje geld dat weggegooid wordt om een strontvuur te kopen en dat alleen maar om het bloed onder mijn nagels te halen. Jij kut...

Welsh:
Nee...

Valene:
Zeg maar dag tegen de wereld, jij kuthond...

Valene ontgrendelt het geweer dat tegen het hoofd van Coleman staat.

Welsh:
Nee!

Valene:
Ik zei, zeg dag tegen de wereld, kuthond.

Coleman:
Dag tegen de wereld, kuthond.

Valene haalt de trekker over. Een holle klik. Nogmaals trekker overhalen. Nog een klik. Een derde keer. Nog een klik. Coleman stopt handen in zak en haalt de kogels eruit.

Coleman:
Denk jij echt dat ik zo stom ben?

(tegen Welsh)

Gezien, Vader? Mijn eigen broer die mij door mijn hoofd zou schieten.

Valene:
Geef mij die kutkogels nu.

Coleman:
Nee.

Valene:
Ik zeg: geef mij die kogels.

Coleman:
Nee.

Valene:
Geef mij die kut...

Valene probeert de kogels uit Colemans vuist te peuteren. Coleman lacht. Valene grijpt zijn broer bij de nek en beiden rollen ze over de vloer. Welsh kijkt totaal verbijsterd toe. Hij krijgt de kom in het oog en terwijl het gewriemel aanhoudt, laat hij zijn vuisten traag in de kokende vloeistof zakken. Met opeengeklemde kaken en zonder te ademen. Hij slaagt er een tiental seconden in om niet te schreeuwen, terwijl hij zijn vuisten in de kom houdt, maar dan vangt een gil aan die een tiental seconden blijft duren. De broers houden op met vechten,

gaan staan en proberen hem te helpen.

Valene:
P'stoor.

Coleman:
P'stoor, p'stoor.

Welsh trekt zijn armen uit de kom. De armen zijn vuurrood en rauw. Hij houdt zijn gegil binnen, kijkt wanhopig over de geschokte Valene en Coleman heen, kegelt de kom van de tafel en banjert naar buiten, de vuisten voor de borst van de pijn.

Valene:
Pastoor!!!

Valene en Coleman kijken hem verbluft na.

Coleman:
Zot geworden.

Valene:
Compleet zot.

Coleman:
Zot. Verwacht hij echt dat wij die zooi opruimen?

Valene steekt hoofd door de deur en roept:

Valene:
Verwacht je echt dat wij die zooi opruimen?

Coleman:

(pauze)

Wat was zijn antwoord?

Valene:
Hij was al weg.

Coleman:
Een zot en niks anders dan een zot.

(pauze)

Ah, het is jouw kutvloer. Jij ruimt op.

Valene:
Jij wat?

Coleman:

Zie je mijn mooie kogels, broer?

Coleman gooit kogels in Valene's gezicht, gaat dan naar zijn kamer.

Valene:

Jij kanker...

Colemans deur knalt dicht. Valene trekt grimas, wacht, krabt aan zijn ballen en laat zijn vingers kraken.

Bzzlletin
Proza

Een spiegelpaleis
Over *Geheime kamers* van Jeroen Brouwers

Enigszins gechargeerd zou men kunnen stellen dat het in opera's gewoonlijk draait om het gegeven dat de tenor de sopraan begeert en dat de bas of de bariton daar niet zo'n voorstander van is. Jeroen Brouwers schreef met zijn laatste roman, *Geheime kamers*, zo'n opera. Weliswaar zonder muziek, maar mét een sopraan, want dat is het beroep van *la belle dame sans merci* Daphne Uitwyck - tenminste als men 'belle' associeert met mager en wit als de dood. Bijna tegelijk met het verschijnen van de roman publiceerde *Vrij Nederland* (14 oktober 2000) een interview met Brouwers. Hij zegt daarin, onder meer refererend aan zijn in 1988 verschenen roman *De zondvloed*: 'Ik was de slaaf van mijn eigen literatuuropvattingen geworden: het moest geconstrueerd, barokkig, gelaagd, hecht doortimmerd, ieder detail had wel ergens een functie. Nu tracht ik luchtiger te schrijven, niet meer zo zwaar. In *Geheime kamers* heet een hotel Memphis. Dat riekt naar mythologie, maar ik ben nu eenmaal ooit in een hotel met die naam geweest. Bij Mulisch zou er dan meteen een opgezette krokodil in de hal hangen, maar voor Brouwers hoeft dat niet meer. In vroegere romans van mij gebeurt geen ene zak.' Hij noemt *Geheime kamers* een 'gebeurtenissenroman'.

Ook in de roman zelf verwijst Brouwers, via het ikpersonage Jelmer van Hoff, naar zijn 'vroegere' literatuuropvattingen als hij deze, verwijzend naar de brieven van Daphne, laat opmerken dat zij het eigenlijk over niets had: 'Conform dus de opvatting van bepaalde schrijvers dat in romans e.d. niets hoeft te "gebeuren": - al het "niets" bij elkaar is wat er "gebeurt".' Brouwers voegt er, ongetwijfeld monkelend, aan toe: 'Dit had ik wel eens in een krantenbijvoegsel gelezen.'

In zijn brievenboeken valt terug te lezen dat Jeroen Brouwers wel eens jaloers is geweest op de voortbabbelende stijl en de vrijblijvende structuur van Maarten 't Hart. Toen deze daarom gekapitteld werd door de kritiek stak Brouwers 't Hart een hart onder de riem door hem erop te wijzen dat de kritiek maar door moest hebben dat het hem om iets heel anders ging. Brouwers sprak daarbij de wens uit zelf ook eens zo onbekommerd te kunnen schrijven.

Uit het interview blijkt dat Brouwers met deze inzet aan *Geheime kamers* gewerkt heeft. En inderdaad: in de hal van hotel Memphis hangt géén krokodil. Voorts valt echter vast te stellen dat een literatuuropvatting zich blijkbaar niet verloochenen laat: het is een hecht doortimmerde roman waarin allerlei details, zoals een jojo, een woonboot en de namen van de personages hun metaforische functies vervullen. Het kwam Brouwers op een zure kritiek te staan van Peter Henk Steenhuis (*Trouw*, 14 oktober 2000). Die stelt knarsetandend vast dat 'niets in Brouwers' werk zonder betekenis is', noemt de roman 'ronder dan rond' en 'groots maar onbevredigend', denkt dat Brouwers' 'uiteindelijke doel is het scheppen van schoonheid' en doet het boek af als 'kitsch'. Hoe hecht de roman ook geconstrueerd mag zijn, hoezeer er ook geen enkele mus van het dak valt zónder dat dit een functie in het verhaal heeft - Brouwers heeft het drama dat zich in *Geheime kamers* voltrekt onmiskenbaar luchtiger

en lichter getoonzet dat zijn vroegere werk. Een lezer behoeft de symbolische motieven niet te zien om de roman te kunnen genieten.

Wat Steenhuis daarnaast over het hoofd ziet, is dat de theatrale elementen wezenlijk onderdeel uitmaken van de thematiek van de roman, die zichzelf niet voor niets, bijvoorbeeld in de woordkeuze (falset, schrijden, niet *leiden*-

schaftlich zoals componisten soms boven hun liederen schrijven, bosdecor, continuo, sopraan, tenor, *con furioso*), als een opera presenteert.

De operateske verhaallijn concentreert zich rond de illusies in zake liefde die het ikpersonage najaagt. Hij ontmoet Daphne, inmiddels de vrouw van zijn studievriend Nico Sibelijn, opnieuw. Hierdoor wakkeren de verliefdheidgevoelens die hij indertijd al had in alle hevigheid aan. Evenals in de mythe van Apollo en Daphne zal hij haar nooit kunnen 'bezitten', want zij speelt met hem een geraffineerd spel van aantrekken en afstoten. Om dat overbekende gegeven bouwt de schrijver met zijn andere personages een spiegelpaleis van schijn en wezen, want daar lijkt de roman in laatste instantie om te draaien: het leugenachtige adagium van Daphne, dat dingen niet bestaan als men ze niet ziet, te weerspreken. Jelmer komt op zeker moment tot het inzicht dat hij zich zijn liefde voor Daphne slechts *verbeeldt*. Alle personages behalve één houden er een dubbelleven op na, vrijwel iedereen gaat op zijn minst mentaal vreemd en die zaken worden niet gezien, maar bestaan wel, al is het maar in de reconstructie van Jelmer waar de roman uiteindelijk uit bestaat. Paula Doorenbos (alweer: *What is in a name?*), de levenspartner van Jelmer, ontkent het bestaan van hun dochter, omdat deze aan het syndroom van Down lijdt. Op iedere confrontatie met de werkelijkheid reageert ze hysterisch - ze wil haar niet zien en ontkent zo het bestaan van Hanneke.

Op bladzijde 140 vraagt iemand zich af: 'Als er in het diepst van een regenwoud een boom omvalt, zonder dat in de verre omtrek een mens aanwezig is om er getuige van te zijn, heeft dat omvallen dan toch het lawaai gemaakt dat erbij hoort?' Het antwoord dat de roman geeft, luidt ondubbelzinnig: ja! Ook als ze niet worden waargenomen kunnen dingen bestaan. Sterker nog, Brouwers draait het nog om ook: dingen die niet bestaan kunnen worden waargenomen. Het leven van de personages wordt nog meer op de helling gezet door alweer zo'n spel met schijn en wezen, de roddelpers. Een vroegere studiegenoot van Sibelijn en Van Hoff componeert uit foto's, halve waarheden, hele leugens en suggestieve vragen een schundverhaal dat Sibelijns wetenschappelijke status ondergraaft en het leven van de overige personen nietsontziend in de daardoor veroorzaakte stroomversnelling meesleurt. Het is een opera ín een opera, die Jelmer de wens ingeeft 'onzichtbaar te zijn, niet te bestaan' - een oude Brouwersthematiek.

Brouwers bespaart zijn hoofdpersoon weinig - een mislukte carrière, een mislukt huwelijk, een niet bestaande liefde - maar deze antiheld verkeert tenslotte in een held. Als enige zoekt hij naar een zuiverheid die wellicht alleen weggelegd is voor zijn mongoloïde dochter Hanneke. Voor haar bestaat er geen scheiding tussen schijn en werkelijkheid. De passages over en met Hanneke zijn dan ook met gemak de ontroerendste en zuiverste die ik sinds tijden gelezen heb, zeker in vergelijking met het valse koor er omheen. Brouwers laat Jelmer haar hard en vooral eerlijk beschrijven en dat geldt ook voor het zelfonderzoek dat hij al schrijvend doet.

Jelmer is allesbehalve brandschoon. Ook hij pleegt in meer dan één opzicht overspel, maar hij is de enige die zichzelf in eerlijkheid onder ogen probeert te zien. Hij herstelt niet alleen uit alle fragmenten en gebeurtenissen het verhaal, hij is zich zijn wanen, de scheiding tussen schijn en werkelijkheid bewust en bovenal ontdekt hij - en laat de roman zien - hoe ieder gevangen zit in zijn eigen perceptie van de werkelijkheid.

Tijdens een bezoek aan de kermis probeert Jelmer zijn dochter te helpen ontsnappen uit een spiegelpaleis, waar zij in verdwaald is. Ook hij raakt de weg kwijt. Het is bepaald niet onopzettelijk dat de man die Jelmer en Hanneke in een ogenblik uit het spiegelende doolhof bevrijdt *blind* is.

Geheime kamers doet denken aan een scène uit Bertolucci's *La Luna* (1978). Daarin ziet de zoon van een zangeres zijn moeder optreden in een opera, terwijl zij zingend voor een waterval staat. As hij later *backstage* is, ziet hij dat 'het water' bestaat uit rollen loshangende blauwe en witte repen stof die gedurende de voorstelling rondgedraaid worden. Maar vanuit de zaal ziet hij: stromend water.

RON ELSHOUT

Jeroen Brouwers, *Geheime kamers*. Amsterdam, Atlas, 2000

Bzzlletin
Poezie

Pratend over wat zich voordoet
Over *Alsof er iets gebeurt* van Marc Boog

In de debuutbundel van Marc Boog staat dit gedicht dat veel over zijn poëtische opvattingen en de in zijn poëzie beleden levenshouding verraadt:

> Niet gestoord willende worden,
> slechts gestoord door het niet gestoord willen worden,
> zachtjes zingend om het ruisen van de stilte niet te
> horen,
> de ogen neergeslagen om het licht niet te zien spelen,
> handenwrijvend zit ik, in zalig niets,
> en wacht ik op wat komen zal -
> want het kan nu. Als het ooit kan, kan het nu.
>
> Zijdelings slechts raken de vogels de stilte,
> als regen van regenkleding valt de wind van mij af,
> warm is het nauwelijks.
> Ongelooflijk langzaam
> naderen honger, dorst en vermoeidheid.
>
> Helemaal niets is hier! Niets!
> Slechts te wachten hoef ik, op onvermijdelijk geluk.

Het gedicht vertoont een aantal kenmerken die typerend zijn voor veel gedichten in deze bundel. Ten eerste is daar het gebruik van het tegenwoordig deelwoord ‘willende’, dat de syntaxis enigszins forceert. Elders in de bundel vinden we onder meer: ‘gegooid hebbende’, ‘boenend’, ‘voelende’, ‘worstelend’.

Daarnaast heeft Marc Boog de neiging zaken op te voeren vergezeld van een ontkenning: ‘niet gestoord willen worden’, ‘niet te zien spelen’, ‘warm is het nauwelijks’, ‘we knipogen niet’, ‘het raam dat er niet is’, ‘niet te zien’, ‘het niets dat het huis omhult’, ‘we koersen er niet op aan’, ‘het zegt me niets’, ‘niet willen slapen, niet willen denken’, ‘ontkennen’, ‘negeren’, enzovoort.

Verder komen er in zijn gedichten nogal eens vage abstracties voor, zoals in dit gedicht ‘het’ uit de laatste regel van de eerste strofe. Ook stemmingen worden - soms tamelijk plotseling - *benoemd* zonder dat in het gedicht de aanleiding voor de betreffende stemming duidelijk wordt. Het evoceren van zo'n stemming komt nauwelijks voor. Het voorbeeld uit dit gedicht, de kernwoorden ‘zalig niets’, is met vele aan te vullen: ‘zeer vermoeid’, ‘vreemd ontmoedigd’, ‘lusteloosheid’, ‘vertwijfeling’, ‘berusting’, ‘gelukkig ongelukkig’ en ‘lijdzaamheid’.

De strekking van het gedicht is dat een ‘ik’ tamelijk gedachteloos zit te wachten op het ‘onvermijdelijk geluk’ van het ‘niets’. Dat roept een gesprek tussen Janneman Robinson en Winnie de Poeh uit *Het huis in het Poeh-hoekje* in herinnering. Zij hebben het over de vraag wat ze ‘het allerliefste op de hele wereld doen’. Janneman verklaart dat dat voor hem ‘Nietsdoen’ is. Na lang nadenken vraagt Poeh dan ter zake: ‘Hoe doe je dat, Nietsdoen?’ De hoofdletter laat zien dat het Janneman en Poeh om meer gaat dan even niets doen - een subtiel maar belangrijk verschil. Bovendien

kondigt Janneman, op de rand van de volwassenheid, aan: ‘Nu ga ik niet meer Nietsdoen.’ Als Poeh hem vraagt: ‘Nooit meer?’ antwoordt Janneman hem: ‘Nou, niet meer zo vaak. Ik mag niet meer.’

Voor zover ik dat kan zien wekt de poëzie van Marc Boog nergens de indruk dat het gaat om het Nietsdoen-met-een-hoofdletter - nietsdoen met een ‘hogere’, mystieke inzet, nietsdoen als het Nirwana, het ‘versterven’ zoals

Nescio's uitvreter dat noemt. Het lijkt bij Boog steeds te gaan om gewoon niks doen. Opvallend is dat de indolentie wel vaak gekoppeld wordt aan geluksgevoelens; zo worden ze in een gedicht op bladzijde 25 in één adem genoemd: ‘lusteloos, gelukkig’.

Zo lusteloos, en blijkbaar ‘gelukkig’, als de personages uit de gedichten zich voordoen, zo indolent en tevreden kabbelen de gedichten ook voort - wat dat betreft zijn vorm en inhoud goed op elkaar afgestemd:

> Van dit uur naar het volgende
> de weg te vinden, samen staan wij daar voor nu.
> We zwaaien breeduit de armen, wijzen, knikken,
> wrijven peinzend met duim en wijsvinger de kin.

Terecht eindigt dit gedicht met de verzuchting ‘Wat ons voortbeweegt blijft duister.’ Wie zich enige tijd met Boogs poëzie bezig gehouden heeft, ziet in de keuze van het werkwoord ‘voortbewegen’ een gotspe, omdat zij juist constant gaat over iemand die ‘vreemd initiatiefloos stil zal blijven staan’. Op een heel enkel gedicht na (maar dan slaat de onrust ook even groots, want ‘dakpansplijtend’, ‘straatschoonvegend’ toe) is het poëzie die zich geheel in het topic van de besloten binnenwereld afspeelt, het aantal huizen en huiskamers is legio. Het is indolente poëzie van iemand die niet alleen vermoeid lijkt, maar ook bestemmingloos, omdat hij al lang en breed op zijn bestemming is aangeland. Janneman Robinson moet stoppen met Nietsdoen, omdat zijn jeugd er op zit. Zijn naderende volwassenheid vraagt erom dat hij iets gaat *doen*. Volgens de flaptekst is Marc Boog dertig jaar als deze bundel verschijnt, maar zijn gedichten zouden heel goed geschreven kunnen zijn door een vermoeide, oude man, geheel vervuld door het levensgevoel van J.C. Bloem: ‘En dan, het had zoveel erger kunnen zijn.’ Bij Bloem ging het raam nog wel eens helemaal open, weliswaar om het najaar binnen te laten, maar toch: open. Ook bij Marc Boog gaat het raam een keer open en mengen de geluiden van binnen en buiten zich even, maar in een volgend gedicht heet iemand die soms tot op een kier een raam opent: een durfal.

De kunst die Marc Boog beoefent is, zoals hij zelf formuleert, ‘die van het in toom houden, het beteugelen’. Hij houdt er mee de wereld op afstand en betreurt het dat men ‘voor leven / moet aanbreken verpakkingen en dagen’. Alsof hij aan dat leven niet wil deelnemen. Paradoxaal genoeg verbindt hij deze dadeloosheid regelmatig met ‘glans’. Je kunt je afvragen of dat ironie is. Na een tamelijk alledaagse gebeurtenis als het schikken van stoelen voordat er gegeten kan worden, eindigt hij met: ‘en menen wij met dagelijks oprechter vuur / dat ons grote zegeningen toegevallen zijn’. Omdat Boog daar zelf niet van houdt, mag ik de verpakking eraf halen. Is die formulering ‘grote zegeningen’ voor dergelijke gewone zaken zo overdreven dat ik er ironie in mag zien of meent de dichter dat ‘oprechter vuur’ en bezwijkt hij bijkans onder dit klein geluk? Of draait hij de ironie dol, zodat niemand nog kan uitmaken wat er ‘eigenlijk’ staat? Maar dan dringt het tot me door: ironie is ook zo'n veilig huis: *alsof er* iets gezegd wordt.

De titel van de bundel voorspelt het al. Het zal duidelijk zijn: ik voel meer voor poëzie waarin het niet is *alsof* er iets gebeurt. De vraag die het volgende gedicht stelde, was me dan ook uit het hart gegrepen:

> Moet nu niet
>
> dadendrang ontkiemen, sap

zich naar de vingers en de tenen
werken, moet nu niet iets?

Op het zwijgen veroverd
Over *Zwijghout* van Koen Stassijns

Nadat Koen Stassijns in Vlaanderen twee bundels publiceerde, *De vergeethoek van de slaap* en *Aanmaaktwijgen van een vuur*, publiceerde hij bij De Arbeiderspers in 1993 *Paard van glas*. Blijkbaar is Stassijns ook bij deze uitgever vertrokken, want, pas nu, zeven jaar later, verschijnt zijn vierde bundel, *Zwijghout*, bij uitgeverij Atlas.

De omslagillustratie van *Paard van glas* liet een houtsnede van bomen zien: een ovale lijst met daarin een landschapje met bomen. Het omslag van *Zwijghout* vertoont een close up van een oud stuk hout met een knoest waar ooit een tak afgebroken moet zijn. Ik zou hier uiteraard niet bij stilstaan als het niet iets over Stassijns' poëzie zou zeggen.

Paard van glas begint met een reeksje ‘Bomen’. Daarin plant de ‘ik’ ‘voortdurend bomen in / de plattegrond van het gedicht’ waardoor hij bomen en gedichten op elkaar betrekt. Vandaar uit kijkt hij uit op zichzelf, beschermt er zijn wortels, behoort niemand toe, wordt gaandeweg luchtwaardig, maar houdt een voet aan de grond door te beseffen: ‘Ach, / een boom is een droom van een boom.’ Je leest er dus onmiddellijk óók in: ‘een gedicht is een droom van een gedicht.’ De dichter steeg wel op, maar hield de passie eronder in klassieke, afgewogen sonnetten. De nieuwe bundel is uit ander hout gesneden.

Hoewel de sonnetvorm zich nog lijkt op te dringen, is de vorm van de gedichten vrijer, terwijl deze op een paradoxale wijze een moeizamer indruk maken. Ze lijken meer op het wit bevochten te zijn dan de gedichten uit *Paard van glas*.

De opmaat van de bundel en de eerste, gelijknamige reeks is de als motto opgenomen slotstrofe van ‘Es war Erde in ihnen, und’ uit *Die Niemandsrose* (1963) van Paul Celan aan wiens titels de titel *Zwijghout* doet denken: ‘O één mens, o geen mens, o niemand, o jij: / Waar ging het heen als het nergens heenging? / O jij graaft en ik graaf, en ik graaf naar jou / en aan onze vingers ontwaakt reeds de ring.’ Dat is aanmerkelijk minder licht dat het motto dat aan *Paard van glas* voorafging: ‘Een vlieg kwam voorbij’ (Dostojevski).

Stassijns heeft de zes afdelingen die zijn bundel telt alle vooraf doen gaan van een motto ontleend aan hetzelfde gedicht van Paul Celan. Ik zou hem dat afgeraden hebben. Het werk van Celan sleept - of men dat nu wil of niet - een verleden met zich mee dat veel groter is dan zijn persoonlijke drama, dat immers op zijn beurt wortelt in de holocaust. Wanneer er bij Celan iemand graaft, graaft hij niet uitsluitend in de taal, maar meteen (ook) zijn eigen graf. Stassijns poëzie komt meer voort uit zijn persoonlijke geschiedenis.

Toch begrijp ik de verwijzing naar Celan op een ander niveau wel. De gedichten uit *Zwijghout* zijn, zoals gezegd, op het zwijgen veroverd en daar is meteen een ander verband met de poëzie van Celan in zichtbaar: ze zijn blijkbaar noodzakelijk. Het eerste gedicht maakt dat duidelijk:

> Ik zou je willen schrijven dat ik niet
> meer schrijf, dat het witte blad over me
> heen kwam liggen als de hand van een dode
> en dat ik bladerde, in een verdriet
> dat lang geleden was.
> Ik wil geen boom meer

om een dorre tak aan toe te schrijven,
geen moeders ook, zij konden niet blijven
toezien hoe ik dat blad na blad toch leer.

Ook kreeg ik genoeg van de man die bezwoer
‘te zwijgen en eet. Een vrouw is een hoer
en een man bij God een man die dat weet!’

Ik moet bekennen dat ik toesloeg toen,
niet zag dat wit op wit geen weerstand bood.

Taal werd een tak die afbrak boven de loot.

Het motief van de boom uit *Paard van glas* komt terug, maar in een veel herfstiger gedaante. De bundel vertrekt vanuit het besef dat de dichter liever zou zwijgen, maar uit hetzelfde gedicht en de hele bundel spreekt verzet tegen het ‘vaderlijke’ bevel te zwijgen. Tot de laatste regel van de bundel waarin ‘hun zwijgen in mij herbegint’.

Op bladzijde 10 ‘sneed het door me heen dat een eend ook diep / moet duiken in de geheimtaal van een vijver’ en bleek ‘het water te brak om de hals van een eend / in onder te voeren’. Dat is een adequate metafoor voor de dichter die met een tegendraadse materie vecht en die uiteindelijk ‘dieper het beeld’ induikt. De stof die zich lijkt te verzetten vindt zijn pendant in weerbarstig taalgebruik, onder meer veroorzaakt door een eigenzinnig gebruik van of gebrek aan leestekens: ‘Ze wuifde me volg me hier mag je niet blijven / graaf dieper verzamel de ringen en ga / naar de boom die ze is niet te schrijven.’

De onderwerpen bestaan onder meer uit een weerspannige relatie met een vaderfiguur die ‘ik’ ‘in me uithouden moest’ en de dood van de moederfiguur over wie het besluit genomen wordt ‘dat het hout dat zij was nooit zou zwijgen.’ Het is dus logisch dat het een vrouwelijke hand is die hem hulp biedt en ‘schreef zoals eenden een vijver beschrijven’. De moeder en de geliefde dienen als muzen voor een thematiek die eruit ziet als een ‘koord om mijn hals’, want het lijkt steevast alsof de dichter niet wil, maar moet: ‘een tak verloochent zijn blad / nooit de loot een boom nooit het hout.’ Door de ‘loot’ verbindt hij dit gedicht met het eerste, waarin de taal een tak werd die afbrak boven de loot. Enerzijds is de taal onmachtig, anderzijds ontkomt zij niet aan en is zij onlosmakelijk verbonden met de vader die ‘om het zwijgen het touw strak aan[trok]’ en de overleden moeder.

In de afdeling ‘Een vrouw en een man’ die de verhouding tussen de vader en de moeder op scherp zet en waarin het sterven van de moeder geëvoceerd wordt met de harde allure die ook de gedichten van Charles Ducal typeerde, staat dit gedicht. Het is een druppel die de emmer doet overlopen:

De druppel

Zij kent zijn zwijgen wel, het korte hijgen
van de leugen die door zijn ogen rent
zijn schouders inzakt straks het dreigen
van zijn kin. Soms man, soms kind, nooit held.

Hij bijt de consonanten uit zijn stem, stoot
amper klanken uit. Zij heeft zich neergelegd,
haar lichaam sluit. Er zijn geen woorden meer
voor elke zin die hij haar heeft ontzegd.

Maar wat met de huilbui tussen haar benen,
het beeld van een man die ooit haar navel met
de afdruk van een pas gevallen druppel vergeleek?

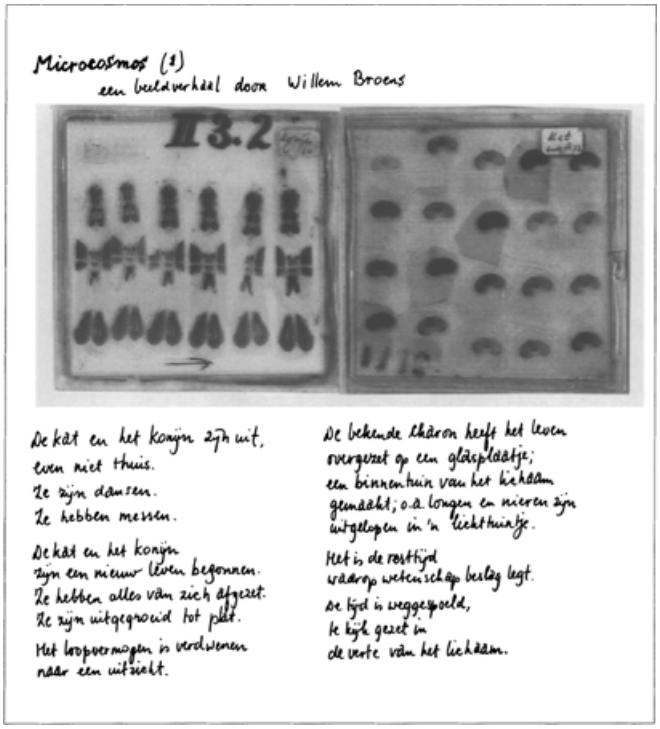
Wie spant zich hijgend voor haar tempel in,
wie geeft haar het genadebrood, wie schenkt
zijn liefste zwijgen aan haar diepste zin?

Doordat de liefdesgedichten aan en voor de geliefde tussen dit soort gedichten ingeklemd staan, krijgen ook deze een omineuze glans.

RON ELSHOUT

Koen Stassijns, *Zwijghout*, gedichten. Amsterdam, Uitgeverij Atlas, 2000.
Marc Boog, *Alsof er iets gebeurt*. Amsterdam, Meulenhoff, 2000.

[Microcosmos 1 - Willem Broens]


Microcosmos (1)
een beeldverhaal door Willem Broens
13.2
De kat en het konijn zijn uit,
even niet thuis.
Ze zijn dansen.
Ze hebben messen.
De kat en het konijn
zijn een nieuw leven begonnen.
Ze hebben alles van zich afgezet.
Ze zijn uitgegroeid tot plat.
Het loopvermogen is verdwenen
naar een uitzicht.
De bekende chaos heeft het leven
overgezet op een glasplaatje;
een binnenluin van het lichaam
gemaakt; o.a. longen en nieren zijn
uitgelegen in 'n liehthuisje.
Het is de rusttijd
waarop wetenschap beslag legt.
De tijd is weggeweld,
te kijk gezet in
de verte van het lichaam.

[Nummer 277]

Voor de lezers
van de redactie

Afgaande op de niet aflatende hoeveelheid historische en literaire teksten over, en verfilmingen van middeleeuwse legendes en verhalen die de afgelopen paar jaar het licht zagen en op de publieke belangstelling voor tentoonstellingen over onderwerpen als heiligenverering en relikwieverering, spreekt de middeleeuwse cultuur en levenswijze anno 2001 nog steeds tot de verbeelding. In dat beeld passen ook de hoge verkoopcijfers van studies als *Dromen van Cocagne* van Herman Pleij en *Maerlants wereld* van Frits van Oostrum - beiden hoogleraar in de middeleeuwse literatuur. Op de middelbare scholen in Nederland neemt de ruimte die aan de literatuur en cultuur van de Middeleeuwen kan worden besteed echter gaandeweg af.

De redactie van BZZLLETIN vroeg zich af welke plaats er in het literaire en culturele klimaat anno 2001 nog bestaat voor de literatuur en cultuur van de Middeleeuwen en vroeg academici, literatoren en uitgevers naar hun mening.

Yves van Kempen trekt in zijn inleidend artikel enkele lijnen vanuit de literatuur van de Middeleeuwen naar de literatuur van nu en komt tot verrassende parallellen.

Ron Elshout bekeek voor dit nummer aan de hand van een recent verschenen proefschrift welke ruimte er binnen het middelbaar onderwijs wordt ingeruimd voor de middeleeuwse letterkunde en Joris van Groningen vroeg verschillende uitgevers met een Middeleeuwenfonds naar de achtergronden voor hun uitgeefbeleid. ledere tijd heeft zijn eigen Middeleeuwen, zo lijkt het, en ieder haalt uit middeleeuwse thema's en verhalen wat van zijn gading is. Dat blijkt onder meer uit het opstel van historicus Ronald van Kesteren, die het Middeleeuwenbeeld reconstrueerde van de negentiende-eeuwse auteur Chateaubriand. Dat een contemporain auteur zich gesteld ziet voor geheel ándere problemen bij het concipiëren en schrijven van een roman die speelt in de Middeleeuwen, spreekt duidelijk uit de bijdrage van Jacques Kruithof. Henri Sepers zich liet zich voor zijn romans direct inspireren door middeleeuwse teksten. Van beide romanciers namen we een romanfragment op.

Rein Bloem keek opnieuw naar de liederen van enkele middeleeuwse troubadours en Olaf Zwetsloot nam de middeleeuwse liedcultuur als uitgangspunt voor een vergelijking met hedendaagse dichter/zangers. Beeldend kunstenaar Esther Polak vergeleek de wijze waarop middeleeuwse kunstenaars probeerden te komen tot de suggestie van driedimensionaliteit met het Renaissance-perspectief, dat ze uiteindelijk in navolging van de postmoderne kunstfilosofie ontmaskert als de ‘metafoor voor de zoektocht naar eenduidige waarheid’.

Ludo Jongen beschrijft in zijn bijdrage de Hollywood-visie op de Middeleeuwen en Willem Kuiper keek naar de manier waarop nieuwe media zoals het internet (kunnen) worden ingezet bij de studie van middeleeuwse teksten.

Yves van Kempen
Altijd de Middeleeuwen

We schrijven 2001, maar nog geen jaar of dag scheiden ons van de Middeleeuwen. Rond deze eigenlijke eeuwwende waren in de bioscoop de ogen volop gericht op de middeleeuwse *roadmovie Mariken*, een film voor alle leeftijden, gebaseerd op het bekroonde jeugdboek van Peter van Gestel. Het is een verhaal over een vondeling, opgevoed door de zonderling Archibald, waarin duistere en mystieke zaken niet uit de weg werden gegaan en al evenmin verklaard. Daarbij kwam nog iets anders opmerkelijks: van een *flashy* montage om de aan snelle beeldwisselingen gewende clipkijkers onder de jeugdige bezoekers - waarvoor de film in eerste instantie bedoeld lijkt - te gerieven was geen sprake. In plaats daarvan presenteerde regisseur André van Duren in rustig verglijdende taferelen een goed en interessant verhaal waarin het ook nog eens om religieuze levensvragen ging - het geheel een sproke van middeleeuwse schoonheid en degelijkheid.

D Bouts, De *Hel*
(1470, Musée des Beaux Arts, Lille)

Vlak voor de jaarwisseling presenteerde *HP/De Tijd* de coverstory *De ontdekking van de hel*, waaruit blijkt dat ongeveer eenderde van de Nederlanders onder de veertig weer in die groteske folterkamer gelooft - die door verschroeiende vuren verlichte onderwereld, waar de zondaar uit de eindige tijd zich eeuwig kan beklagen over zijn lichtzinnig verbraste leven en waar het gejammer over gruwelijke dorst en ondragelijke pijnen horen en zien doen vergaan. Op de meest tot de verbeelding sprekende taferelen van dit angstaanjagend hiernamaals leken tot voor kort nog alleen middeleeuwse schilders patent te hebben, met als hoogtepunt de frescoreeks van Taddeo di Bartolo in de kathedraal van San Gimigniano. Maar inmiddels moet ik me daar ook de ongebreideld gewelddadige samenlevingen uit *science fiction*-films bij voorstellen waarin iedereen elkaar naar het leven staat en de hersens inslaat.

Op twee plekken tegelijk nog wel, in de Amsterdamse Nieuwe Kerk en het Utrechtse voormalige Catharijneconvent, bracht voormalig Rijksmuseumdirecteur, kunsthistoricus en AVRO's *Beeldenstorm*-exegeet Henk van Os een even verwaarloosde als onderschatte, maar tevens nogal bizarre vorm van middeleeuwse kunstzinnigheid bij elkaar - relieken uitgestald alsof het de veel bezongen trofeeën van Ajax betrof. Of is het omgekeerde het geval en staan al die cups van de *godenzonen* in het Arenamuseum opgesteld zoals in vroeger tijden deze geheiligde kleinoden in de kerk waar ze gevoelens van een naar hysterie nijgende devotie en extatische verering opriepen? De vergulde en verzilverde pronkstukken, met daarin

opgeborgen de stoffelijke overblijfselen van heiligen, nagelranden, plukjes haar, botsplinters en botjes,

een haarlok van Maria Magdalena, een stukje voorhuid van de Nazareeër, of een splinter van Christus' kruis, schiepen onder de gelovigen ooit eenzelfde mysterieuze band als de schalen en bekers van nu onder voetbalsupporters. Sinds de klap die Luther en Calvijn, een paar eeuwen later door Voltaire en Diderot herhaald, de katholieke kerk hebben toegebracht, zijn ze in gestaag tempo in de vergetelheid geraakt, waardoor er ten slotte nog hooguit wat bigotte kwezels voor op de knieën gingen.

Hoezeer het met die relikwieën leek gedaan maakte Van Os in een interview met *de Volkskrant* duidelijk via een anekdote over zijn eerste en voor zijn eigen adoratie beslissende vangst, zo'n dertig jaar geleden, in het Ospedale della Scala van Siena, midden in dat doorkerstende Italië dus, het land bij uitstek van het bedevaarttoerisme - of het om een heilig jaar gaat of niet - toen hij daar in een rommelhok achter het hoofdaltaar tussen veel bezems, stoffers en blik en een lading schoonmaakspullen een doos vond ‘met spullen die in de veertiende en vijftiende eeuw waren vereerd als de kostbaarste en heiligste voorwerpen in die stad’. Naar *De weg naar de hemel*, zoals Van Os zijn tentoonstelling doopte en zoals de fraai verzorgde catalogus ervan heet, begaf zich in processiestap plotseling een lange rij herwonnen bewonderaars, in aantallen waarmee je een voetbalstadion kunt vullen - zoals er ook eindeloze stoeten wandelaars en fietsers zijn die om God weet welke redenen richting Santiago de Compostela bedevaarten, of de geest van Bertus Aafjes achterna naar Rome voettochten - om maar niets te hoeven missen van deze hele santenkraam van luisterrijke staaltjes ambachtelijke edelsmeedkunst uit een tijd waarin het werk van de edelsmid veel hoger stond aangeschreven dan dat van schilder en beeldhouwer. Het had er veel van weg dat de niet om geld verlegen, rekenende en berekende globetrotter die de moderne pelgrim is, hier alvast een glimp kwam opvangen van zijn luisterrijke verschijning in de eeuwigheid, als die er onverhoeds toch mocht zijn, en zich kwam vergapen aan het hemels jasje van straks.

Het geloof van toen is veraf en tegelijk ook dichtbij, profeteert Van Os in datzelfde interview, terwijl hij met de hem kenmerkende elegantie uit de losse pols wat connecties legt tussen heden en verleden: ‘Niets leukers dan op een *houseparty* helemaal *lost* te gaan. Daar, buiten de kerk, in een subcultuur van het zelfverlies, worden elementen van de middeleeuwse gebedscultuur opnieuw toegepast. Na de party hervindt men zichzelf bij het gregoriaans gezang van Spaanse benedictijnen.’ Madonna kronkelt zich wellustig om het kruis als een reïncarnatie van naar stigmatisatie hunkerende mystieke vrouwen. Gerard Reve wil *Nader tot u*'. Het moet gezegd, op het zorgvuldige zendingswerk van Herman Pleij en Frits van Oostrom valt niets af te dingen, het lijkt een waar (of onwaar, wie zal het zeggen?) middeleeuwengevoel op gang te hebben gebracht.

Duistere Middeleeuwen

De Middeleeuwen hebben lang dienst gedaan als het ultieme model voor het apocalyptische seizoen, als zinnebeeld voor de totale chaos. Nog in de jaren zeventig polemiseerde Umberto Eco over de waarheid daarvan met zijn landgenoot Roberto Vacca, een futuroloog die er, als het de toekomst van deze wereld betrof, een fascinatie voor doemscenario's op nahield. Vacca verdedigde de opvatting dat de grote systemen die het technologische tijdperk kenmerken te veelomvattend en ingewikkeld zijn om door een centrale overheid gecontroleerd te worden. Als demonstratie van zijn ideeën bedacht hij een horrorscenario in de stijl van Hollywood, en goed voor een Oscarnominatie. Vertaald naar Nederlandse omstandigheden ziet dat er als volgt uit: op een hemelsblauwe dag in januari valt een spoorwegstaking samen met een immense verkeersopstopping, met als gevolg dat de verkeersleiders van Schiphol niet door een nieuwe ploeg afgelost kunnen worden. De niet vervangen verkeersleiders komen onder ondragelijke stress te staan en veroorzaken daardoor een botsing tussen twee passagiersvliegtuigen die neerstorten op een hoogspanningsleiding. Amsterdam komt enkele dagen zonder stroom te zitten en dat blijft niet zonder gevolgen. In kantoren moeten open vuren worden aangestoken om je te verwarmen, er breken overal branden uit, het telefoonnet begeeft het, de supermarkten worden leeggeplunderd, in huis raken de voorraden op, in de ziekenhuizen stijgt het aantal doden door koude, honger en uitputting. Wanneer enkele weken later de toestand enigszins genormaliseerd lijkt, veroorzaken de miljoenen lijken die overal in de steden en op het platteland verspreid liggen, epidemieën met een omvang, te vergelijken met die van de zwarte pest die in de veertiende eeuw tweederde van de Europese bevolking uitroeide en waarover de Zweedse auteur Torgny Lindgren in zijn weergaloze roman uit 1987 *Het licht* schreef alsof het een modernere ziekte als aids betrof. Vacca's visie op de Middeleeuwen met zijn hoog *apocalyps-now*-gehalte bracht Eco ertoe om in een aantal commentaren het begrip Middeleeuwen te herijken. Zo'n ontregelde samenleving was het toentertijd zeker niet, verdedigt hij met grote stelligheid in *De alledaagse werkelijkheid* (1984). Dat negatieve aura is door toedoen van een bepaald soort renaissancistisch geïnspireerde culturele publicistiek ontstaan. De duistere Middeleeuwen zijn nooit zo duister geweest als ze ooit vanwege antiklerikale ressentimenten zijn voorgesteld. Feitelijk gaat het om een tijd van ongelooflijke intellectuele vitaliteit, van een gepassioneerde dialoog tussen diverse beschavingen, waarin de moderne westerse mens tot rijping is gekomen dankzij nu futiel ogende uitvindingen als stijgbeugel en halster - die het rendement van het paard verhoogden - de windmolen en het buskruit. Onzekerheid is zeker een sleutelwoord voor deze periode. Maar die onzekerheid zo interpreteert Eco,

> is niet alleen ‘historisch’, ze is ook psychologisch, ze maakt deel uit van de verhouding tussen mens en natuurlijke omgeving, tussen mens en maatschappij. Als je 's nachts door de bossen zwierf, merkte je dat die bevolkt waren met boze wezens, en je waagde je niet vlug ongewapend buiten de dorpskom. Die situatie verschilt niet zo erg van die van de New Yorker, die na vijf uur 's middags geen stap meer in Central Park zet en in de metro goed uitkijkt dat hij niet per ongeluk in Harlem uitstapt, of die nooit in zijn eentje na middernacht de metro zal nemen.

‘De kathedraal een stenen boek’
Annunciatie, Poitiers, westfaçade Notre Dame la Grande

Daarbij zijn de Middeleeuwen en de moderne tijd volgens hem allebei tijdvakken waarin de maatschappelijk elite haar denken geheel en al oriënteert op het geschreven woord, maar ondertussen de kloof tussen arm en rijk, analfabeet en intellectueel probeert te dichten door de heersende ideologie in beelden te vertalen: ‘De kathedraal,’ meent Eco, ‘is het grote stenen boek, het reclamebord, het televisiescherm, het mystieke stripverhaal dat alles moet vertellen en uitleggen,’ of dat nu gaat om de mysteries van het geloof, de manier waarop de aarde bewerkt moet worden, of de draagwijdte van de heiligenlevens, die een sterke overeenkomst vertonen met de manier waarop in onze tijd sport- en popidolen worden beschreven. Naast de massale inzet om tot een massacultuur te komen, stemmen beide historische periodes ook al overeen in hun poging om met behulp van allerlei knip- en plakwerk iets nieuws te brouwen uit oud materiaal:

> Of het nu gaat om een toverdoosje van Arman of Cornell, een collage van Ernst, een niet-productieve machine van Munari of Tinguely, de esthetica waaruit deze objecten ontstaan zijn heeft niets te maken met Rafaël of Canova, maar heel veel met die van de Middeleeuwen. In de poëzie zijn er centonen en de raadselrijmen, de Ierse kennings, de acrostichons, de collages van citaten die doen denken aan Pound of Sanguineti. Er zijn de waanzinnige etymologische spelletjes van Vergilius van Bigorre en Isodorus van Servilla, die een soort voorlopers van Joyce lijken (Joyce was zich daar trouwens van bewust). Er zijn de experimenten met de tijd in de compositie-oefeningen van de poëticatractaten, en er is vooral de allesoverheersende drang tot verzamelen en inventariseren.

Systeembouw

Eerder dan de losbandige en chaotische *elckerlycen* die de moderne mens bij voorkeur in hen wil zien, zijn de middeleeuwers geduchte systeembouwers, voor wie zelfs de dodendans tijdens het mollenfeest een uiterst strakke cho-

reografie kende. Niks massaal en in harmonie rouwen zonder veel acht te slaan op rang of stand, zoals nu in tijden van rampen en demonstraties tegen zinloos geweld althans formeel gebruik lijkt te worden - de felheid van leven bestond juist uit tegenstellingen. De ‘Paus ende zijn Cardinalen’ gaan voorop, gevolgd door de ‘Keyzers, Coninghen, Hertoghen, Graven’, zoals Anthonis de Roovere (ca. 1430-1482) dicht in zijn ballade *Vander Mollenfeeste* en het duurt dan nog wel even voordat de ‘Cooplieden ende Drapenieren’ of nog lager volk zoals de poorters aan de beurt zijn. De beroemdste en ongetwijfeld meest gelauwerde onder hen is de Florentijn van adellijke komaf Dante Alighieri (1265-1321), een literaire mastodont van zo'n overweldigende grootheid dat zijn gestalte met gemak zeven eeuwen overschaduwt en een plek vindt in onze tijd. Het afgelopen jaar verschenen maar liefst drie vertalingen van zijn hoofdwerk, *La (divina) commedia* - de toevoeging ‘goddelijk’ is van zijn biograaf Boccaccio - de fascinerende beschrijving van een denkbeeldige tocht door het hiernamaals die, omstreeks 1311 begonnen, plaats heeft op een Goede Vrijdag in april van een eerder heilig jaar, dat van 1300 (het boek werd ‘komedie’ genoemd omdat het na de ervaringen van de hellegruwelen ten slotte een blij einde kent van hemels geluk).

Eugène Delacroix, *Dante en Vergilius in de Hel*
(1822, Louvre, Parijs)

Alle drie de vertalingen verschillen van elkaar omdat er andere accenten worden gelegd in de wijze van vertalen en de uitvoering van het boek, en daardoor vullen ze elkaar tegelijkertijd prachtig aan. Voor uitgeverij SUN verzorgde godsdienstpsycholoog Jacques Janssen een prettig leesbare prozatekst van Dante's eerste deel, *De Hel*, die hier en daar misschien iets te modieus swingt, maar mocht dat al een bezwaar zijn, dan wordt dat rijkelijk gecompenseerd door de rijkdom aan illustraties die de uitgave het aanzien geven van een prospectus van de inspiratiebron, die Dante's werk voor de beeldende kunst is geweest. Rob Brouwers' gewetensvolle bewerking in rijmloze metrische verzen - uitgegeven bij Primavera Press - gaat vergezeld van een uiterst gedegen essay over de belangrijkste bronnen die Dante bij zijn werkzaamheden gebruikte. En het professionele vertalersduo Ike Cialona en Peter Verstegen (Querido) maakten er een Nederlands van dat klinkt als een klok. Dat alles plaatst de ware Dante-liefhebber, die mogelijk ook nog de vertalingen van Christinus Kops O.F.M. (Wereldbibliotheek) en Frans van Doorn (Ambo-klassiek) in de kast heeft staan, voor een klassiek probleem: die ene vertrouwde of alles. Ik trotseer dan de hoofdzonde van de hebzucht en begeer alles om dat duizelingwekkend veelvuldige ene zo dicht mogelijk nabij te komen.

Je kunt de *Commedia* lezen als een filosofisch of theologisch traktaat, als een gedicht waarin de machten van goed en kwaad in eeuwige strijd zijn verwikkeld, als een gigantische poging om alles wat Dante in de maatschappij,

kunst en wetenschap op de weg kwam in beelden te beleven en te doordenken, maar bovenal is het boek een ontzagwekkend monument van taal waarin verhevigde gruwelijkheid en opperste schoonheid met elkaar wedijveren. Geen klanksnaar blijft onbespeeld, geen opvatting onbesproken of ondoordacht, geen emotie of gevoel onaangeroerd in deze symfonie die de wereld in heel haar verscheidenheid samenvat in verzen, gekaderd in de idee dat de natuur en de samenleving zijn georganiseerd in een systeem, in een perfecte hiërarchie waarin alles zijn plek heeft als betrof het de ultieme computer.

Uitgangspunt in de *Commedia zijn* de getallen 3, 33 en 100, symbolen voor respectievelijk de Drie-eenheid, de Christusfiguur die immers op 33-jarige leeftijd stierf, en het cijfer voor de volmaaktheid. Vandaar dat het hele boek uit drie afdelingen bestaat (*Hel*, *Louteringsberg* en *Paradijs*) die ieder 33 canto's omvatten, en die dus samen met de *Proloog* 100 canto's tellen. Daarbij is elk canto geschreven in terzinen: drieregelige verzen van telkens 11 lettergrepen - samen dus 33 - die met een drievoudig rijm op elkaar aansluiten. Computers hebben berekend dat het hele epos 100.066 woorden omvat. Toeval of niet, het is wel een getal waarin de cijfers 100, 3 en 33 verschillende verbindingen met elkaar aangaan. Had het systematischer gekund?

De daad van het woord

Middeleeuwers, zo wil de beeldvorming, waren schelmen, schavuiten en zuipschuiten. Ze waren in elk geval zangers en vertellers, want weinigen konden schrijven; in de terminologie van de wetenschap: troubadours, vaganten en komedianten.

Jeroen Bosch, Het *Narrenschip*
c 1490, Louvre, Parijs)

‘Vraie historie ende al waer / Mach ic u tellen; hoorter naer.’ Die roep om aandacht moet vele malen hebben geklonken voordat hij werd opgeschreven. Het is de aansprekende openingszin uit wat vermoedelijk de enige originele ridderroman van eigen bodem is, *Karel ende Elegast* (ca. 1200). Wie kent hem niet, zou ik bijna automatisch hebben geschreven, maar sinds de bijna complete afbraak van het literatuuronderwijs is die vraag zeker geen retorische meer. Het compilerend en pacterend vertellen van de middeleeuwer, waarbij de toehoorder regelmatig wordt aangesproken, zou je kunnen vergelijken met het ontlenend schrijven en het veelvuldig aanspreken van de lezer in de moderne - anderen hebben het liever over de postmoderne - roman. Toen en nu buigen zich als in een revérence naar elkaar toe en komen dichter bij elkaar dan men zou vermoeden; al weet ik maar al te goed dat de empathische benadering of de actuele blik die onvermijdelijk is bij het vergelijken

van ongelijksoortige tijden zijn voordelige, verhelderende, maar ontegenzeggelijk ook onrechtmatige kanten kent. In vogelvlucht doorredenerend op de wiekslag van het tijdloze zou je kunnen zeggen dat de

proloog uit de orale verteltraditie waarin de toehoorder direct wordt aangesproken, correspondeert met het verbond uit de (post)moderne roman waarin de auteur zich opwerpt als een lijfelijk aanwezige, die de aangesprokene verduidelijkt wat van hem wordt verwacht en hoe hij in de kring van de auteur/spreker kan binnentreden. *Van den vos Reynaerde* geeft het klassiek model voor dit soort intro wanneer al direct aan het begin beide 'den dorp-ren enten doren', de onbeschaafde lomperik en de dwaas, worden uitgesloten en de geciviliseerde luisteraar wordt omarmd. Ik zou hier een lange lijst van auteurs kunnen noemen, maar ik beperk me op de waaier van mogelijkheden tot de twee uitersten, het naïefste en het opvallendst maniëristische voorbeeld uit de literatuur van deze tijd: lees de eerste regels van Désanne van Brederode's roman *Ave Verum Corpus* (1994) en die uit de novelle *De elementen* (1988) van Harry Mulisch.

De Middeleeuwen zijn daarenboven de geboortegrond van Reinaert de Vos, van Faust en Tijl Uilenspiegel en van de nooit vergeten satanist Gilles de Rais, figuren die onvergankelijk lijken. De schier eindeloze reeks Fausten die de Europese literatuur bevolken, begint bij de omstreeks 1480 in Wurtemberg geboren Georg Faust die magie studeerde, kwakzalver en waarzegger moet zijn geweest en een reputatie verwierf die zijn tijdgenoten deed vermoeden dat hij een pact met de duivel had gesloten. Lange tijd bracht hij het niet verder dan tot marionet in een volks poppenspel, totdat Goethe hem onsterfelijk maakte in zijn gelijknamige toneelbewerking, waarna hij uiteindelijk zijn ondergang vond in het drama *Faust* van de Oostenrijker Gustav Ernst die hem omtoverde tot een zuipende en brallende kunstenaar die aan het eind smakelijk een baby verorbert.

Eugène Delacroix, *Faust en Mephistopheles*
(1826/27, The Wallace Collection, Londen)

Met het verwijt aan de middeleeuwer dat hij een onmenselijke wreedaard zou zijn, bezweert de moderne mens dan ook zijn eigen duistere kanten. Als Louis Paul Boon in zijn *Wapenbroeders* (1955) oude tijden doet herleven, roept hij in de eerste plaats de gruwelen uit zijn eigen geleefde decennia op wanneer hij schrijft:

> Dit is van den vos reinaerde en den wolf isengrimus, die tot ons komen uit de donkere en beboste tijd van de Middeleeuwen, waarin de graafschappen woest en uitgestrekt waren, en de kathedralen met hun stenen kantwerk en hun spuigaten naar den hemel gingen reiken, waarin de kasteelheren katholiek waren - gelijk zij nu nog steeds katholiek zijn, of iets anders, of iets heel tegenovergesteld maar toch nog altijd hetzelfde

- en zij van hun roof-kruisvaarten terugkeerden, gedoopt zijnde ter heilige mis togen en tenonzehere gingen - gelijk zij nu nog steeds ten onzen-here gaan, of tot marx of tot hitler of tot de kloten van de hond - maar ongestraft de hofstedekens konden platbranden, ‘op de koe en de spaar-

> zame centjes neerstrijkend gelijk gieren, op de vrouwen zich werpend gelijk dolle stieren'. O dat was me de heerlijke tijd waarin de feodale heren niet eens hun naam konden schrijven, maar in hun versterkte kastelen en kloosters valputten en folterkelders hadden, en een nar, en minnezangers die in verzen de daden hunner heren verheerlijkten.

Waar Boon Reinaert lieerde aan zijn eigen jaren, daar moderniseerden allerlei auteurs de Fransman Gilles de Rais, de middeleeuwse moordenaar, die levend werd verbrand omdat hij een aantal kinderen had vermoord en opgegeten. De Rais was een man met vele gezichten: gefortuneerd edelman, maarschalk, wapenmakker van Jeanne d'Arc en, zoals Umberto Eco schrijft, 'een guerrillera met evenveel charisma als Che Guevara'. Met terugwerkende kracht werd hij in de theatervoorstelling *De magie van het kwaad*, afgelopen zomer in het Amsterdamse Bos geregisseerd door Oscar van Woensel, ineens herkend als een Dutroux *avant la lettre*. Hugo Claus zette hem in zijn toneelstuk *Gilles en de nacht* (1989) neer als een misdadiger van alle tijden, Bartók zag een Blauwbaard in hem, hij inspireerde J. K Huysmans tot de roman *Là-bas* (1891) en Hubert Lampo maakte hem tot hoofdpersoon in *De duivel en de maagd* (1955).

'Ulenspeghel' is mogelijk een historische figuur uit de omgeving van het middeleeuwse Braunschweig, die in de volksboeken waarin de verhalen over hem zijn opgetekend uitgroeit tot de subversieve schelm Uilenspiegel, en bij Charles de Coster in 1867 zelfs tot een Franstalige, antiklerikale en progressieve verzetsstrijder. Uilenspiegel buitelt een eeuw later als een allemansvriend door de tijd. Hij wordt gekneed tot een katholiek-flamingantische held, sluit zich aan bij de Vlaamse Hitlerjeugd, marcheert met de rechts-radicalen op naar de IJzertoren in Diksmuide, maar is niet minder de vriend van liberalen, communisten en anarchisten.

Reinaert, Faust, Tijl, het zijn de markante figuren van het oeroude en onvergankelijke vertellen, van verhalen die zich in je geheugen griffen omdat het daarin, zoals dat in de mythen het geval is, gaat om een betekenisvol handelen, om de daad van het woord dat nog niet zoals in de psychologische roman ondergeschikt is gemaakt aan de zielsgesteldheid van de hoofdrolspeler. Desondanks zijn ze onmiskenbaar identiteitsdragers. Hun naam personifieert hun daden, maar anders dan de personages uit de burgerlijke roman die - om een toneeltitel van Luigi Pirandello te variëren - op zoek zijn naar een verhaal, zijn ze dat verhaal zelf. En daarin is de wet van de logica ondergeschikt aan de logica van het fantastische. Zij leven op bescheidener schaal voort in de Belcampo van *Het grote gebeuren* (1946) of meneer Tiennoppen uit *Het Mirakel* (1955), dankzij wie Harry Mulisch ontdekte dat de verbeelding een maskerade is waarin je iedereen kunt zijn behalve jezelf.

De dood uit het leven bannen

De ware *Elckerlijc* daarentegen verstopt zich niet voor zichzelf, zo onderwijst deze authentiek Nederlandse moraliteit van middeleeuwse makelij uit circa 1475 aan de toeschouwer - die gaat op gewetensonderzoek uit en dat heeft alle trekken van een zelfonderzoek, van een pelgrimage door het landschap van de ziel, van een tocht naar binnen die tot zelfkennis moet leiden. Dankzij dat gegeven lijkt dit toneelstuk aan de wieg te staan van de moderne roman. Het demonstreert de veranderde houding die aan het eind van de vijftiende eeuw, op de grens van de Renaissance, tegenover het leven wordt ingenomen. De mens bekijkt het aardse bestaan niet langer meer vanuit een hoger en eeuwig verbond. Wat ooit een kwestie was van goed of kwaad, van hemel of hel, afhankelijk van de manier waarop iedereen de wetten van het geloof wenste te volgen, wordt zoetjesaan elckerlijcs eigen verantwoordelijkheid. Het eeuwige wordt van deze aarde. De mens stuit plots op de vleesgeworden dood, op het lijk, en dat is een confrontatie met vergaande repercussies. Voor het eerst is er de angst voor het sterven, een onbehagen dat gecompenseerd moet worden in een felheid van leven, in een levenslust die welbewust de grenzen van het geweten opzoekt.

Het gewetensonderzoek is waarschijnlijk de belangrijkste erfenis die het christendom de moderne tijd heeft nagelaten. In de loop der eeuwen veranderde dat van een toetsing aan de normen en waarden die het geloof stelt naar kritiek op het eigen functioneren en dat van anderen, en daarmee kwam het hoe langer hoe meer in het teken van de eigen biografie te staan en daardoor in het autobiografische schrijven, in een zoektocht naar wie we waren en zijn, en een speuren naar de schimmen of schaduwen van de mensen die we om ons heen wensen te verzamelen. Engelen of duivels, in letterlijke of figuurlijke zin, dat doet er niet toe. Die afdaling in de eigen mijnschacht heeft geen andere doel dan met een gerust hart te kunnen sterven. Zich in de stervende spiegelen, zelfs als dat een geënsceneerd mee-sterven is, biedt eenzelfde troost, noteert Franz Kafka in zijn dagboekaantekeningen van 13 december 1914 waarin hij demonstreert hoe hij zelf meerdere elckerlijcen schiep:

Jeroen Bosch, rechterpaneel van De *turn der lusten*
(1504, Prado, Madrid)

> Op weg naar huis zei ik tegen Max dat ik op mijn sterfbed, aangenomen dat de pijnen niet te erg zijn, zeer tevreden zal zijn. Ik vergat eraan toe te voegen en heb dat later met opzet niet gedaan, dat het beste dat ik heb

geschreven wortelt in het vermogen, tevreden te kunnen sterven. In alle goede en zeer overtuigende passages gaat het er steeds om dat iemand sterft, dat hem dat zeer moeilijk valt, dat daarin op zijn minst een hardvochtigheid in opgesloten ligt en dat dat op de lezer, veronderstel ik,

> ontroerend werkt. Ik beschouw [...] die beschrijvingen overigens als een verborgen spel, ik wil in de stervende sterven, exploiteer daarom heel berekenend de oplettendheid van de lezer die op de dood is geconcentreerd, heb een helderder oordeel dan hij, van wie ik veronderstel dat hij op zijn sterfbed zal jammeren. Mijn klacht is daardoor zo volmaakt mogelijk, ze breekt ook niet plotseling af zoals echte klachten, maar sterft mooi en zuiver weg.

Memento mori werd de middeleeuwer dagelijks voorgehouden, de geuren van de rot in het leven omringden hem elke minuut. Daar ligt een belangrijk verschil. De vaak onzichtbare maar altijd aanwezige dood lijkt uit onze samenleving verbannen. Sterven, deze ultieme *rite de passage*, is iets wat de mens van nu, die opgelierd door de idee dat de wetenschap Gods almacht heeft geërfd zich hoe langer hoe meer een onsterfelijke waant en aan de onvergankelijkheid van de sterrenhemel spiegelt, tegen beter weten in probeert te ontlopen in hectische jachtigheid naar een seconde roem en een overgeorganiseerde hedonisme.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.

Joris van Groningen
Lekker vies en veel vreten, zuipen en rondparen in de blubber
Het succesverhaal van de Middeleeuwen

Afgaand op bestsellers als *Maerlants wereld* (1996) van Frits van Oostrom en *Dromen van Cocagne* (1997) van Herman Pleij moet de periode van de Middeleeuwen een van de meest populaire historische perioden zijn. Van beide boeken werden vele tienduizenden exemplaren verkocht en zijn op dit moment zelfs goedkope pocketedities verkrijgbaar.

Beide hoogleraren in de Middeleeuwse letterkunde, Van Oostrom aan de Universiteit van Leiden en Pleij aan de Universiteit van Amsterdam, zijn boegbeelden van hun vakgebied. Anders dan veel van hun collega's genieten ze bekendheid bij een breder publiek. Van Oostrom kreeg in 1996 voor *Maerlants wereld* de AKO Literatuurprijs, terwijl Pleij een graag geziene televisiegast is als onze landsaard toelichting behoeft - een onderwerp waarover hij als columnist veel heeft geschreven en dat in drie boeken zijn weerslag heeft gekregen. Hun verdienste is dat ze alle twee toegankelijk schrijven en aldus hun vakgebied voor een groot publiek hebben ontsloten, zoals een decennium eerder Emanuel le Roy Ladurie met *Montaillou* (1986) en Umberto Eco met *De naam van de roos* (1980) veel aan de populariteit van de Middeleeuwen hebben bijgedragen.

Een scène uit De *Naam von* de *Roos*
van J J Arnaud (1986)

Die populariteit houdt inmiddels al vijftien jaar aan, stelt Van Oostrom. Reden daarvan is volgens hem dat het beeld over de periode ingrijpend is veranderd. ‘Voordien dacht men negatief over de Middeleeuwen. Het werd als een star en statisch tijdperk beschouwd. Auteurs als Le Roy Ladurie en Eco lieten echter zien dat het een veel kleurrijker, dynamischer en chaotischer tijdperk was. Ze toonden de achterkant van de Middeleeuwen.’

Herman Pleij heeft een aanvullende, meer sociologisch getinte verklaring voor het succesverhaal van het als duister bekendstaande tijdvak. ‘Voor de moderne westerse wereld zijn de Middeleeuwen een mythische tovertuin bij

uitstek,' laat hij weten. 'Een grabbelton voor gedroomd geluk over écht leven of leven zoals het zou zijn bedoeld: lekker vies en veel vreten, zuipen, rondparen in de blubber, brullen, woest dansen en in het algemeen feestelijk de beest uithangen. Kortom, een carnaval der zinnen. Zo willen wij de Middeleeuwen graag zien, vanuit de saaiheid en benepenheid van de moderne beschavingsnormen en de verzorgingsstaat met zijn regelingen: dat nauwe korset vraagt om een vlucht naar een tijd die dergelijke regels nog niet zou kennen.'

Hoewel de voorstellingswereld dus meer complex en genuanceerd is, kan men het leespubliek het wat platte beeld van de Middeleeuwen nauwelijks verwijten, want de wetenschap draagt daar zelf aan bij. 'Academici kiezen ook voor dat extreem ándere beeld van de Middeleeuwen. De onderwerpen zijn: heksen, ketters, moord, brand, verkrachtingen, inquisitie, executies en dergelijke onderwerpen meer. *Never a dull moment* in de Middeleeuwen! Verder is er een sterk groeiende behoefte aan het hervinden van de eigen identiteit nu alle grote ideologieën ter ziele zijn, inclusief de verzuiling: de grote aanmaakplaats daarvoor ligt in de Middeleeuwen, waartoe elke gemeenschap, ook lokaal, is te herleiden.'

Gidsfunctie

Lijkt het succes van de Middeleeuwen aldus afdoende verklaard, Van Oostrom is niettemin de eerste om zijn succes van zijn bestseller te relativeren. 'Ik heb niet de illusie dat alle 55.000 exemplaren die inmiddels van het boek zijn verkocht ook daadwerkelijk zijn gelezen,' vertelt hij. '*Maerlants wereld* werd deels een succes als cadeauboek; een boek waarmee je kon aankomen. Natuurlijk heeft het winnen van de AKO Literatuurprijs daar veel toe bijgedragen, en niet te vergeten de bommelding op de avond van de uitreiking. Dat heeft de verkoop enorm bevorderd. Er is wel gespeculeerd dat ik de bommelding bij wijze van publiciteitsstunt zelf zou hebben bedacht. Maar dat is beslist niet waar. De melding was afkomstig van een actiegroep voor een autovrije binnenstad. Het zal wel te maken hebben met *jalousie de métier*.'

Zijn kanttekening bij het succes ten spijt, het neemt niet weg dat het succes van *Maerlants wereld* een indicatie vormt van de potentiële belangstelling voor non-fictie en geschiedschrijving. 'Nederland is wat dat betreft toch een echt boekenland, al moet ik daar aan toevoegen dat de interesse voor de geschiedenis vooral bij ouderen leeft, zoals ik merk uit de talloze brieven die ik krijg en de reacties tijdens lezingen. Maar ja, zelf zou ik ook wat anders lezen als ik achttien was.'

Later in het gesprek memoreert Van Oostrom de reactie van de directeur van

de Duitse uitgeverij Beck, die op het succes reageerde met de uitlating: ‘Das können doch nur die Holländer.’ Volgens Van Oostrom doelde hij daarmee op drie voorwaarden die een dergelijk succes mogelijk maken en waar hier als in geen ander land kan worden voldaan. Allereerst de interesse bij een hoogopgeleid publiek. Ten tweede: geleerde schrijvers die, anders dan de meeste Duitse hoogleraren, aan die belangstelling kunnen appelleren door het vertellen van een boeiend verhaal. En ten slotte een uitgever die dat herkent en bereid is daarin te investeren.

In dit geval was dat Mai Spijkers, destijds - begin jaren negentig - net begonnen met uitgeverij Prometheus en inmiddels directeur van Meulenhoff, waar Van Oostrom eerder eveneens met veel succes *Het woord van eer* publiceerde. ‘Mai Spijkers was bereid om vier, vijf jaar te wachten tot ik *Maerlants wereld* had geschreven. Bovendien wilde hij het project Nederlandse literatuur en cultuur van de Middeleeuwen, waarvoor ik subsidie had gekregen van het NWO, opnemen in zijn fonds.’ In deze reeks, die inmiddels uit meer dan twintig delen bestaat, verschijnen studies, proefschriften en bundels met beschouwingen over talloze middeleeuwse onderwerpen. Aldus vertrok Van Oostrom bij uitgeverij Meulenhoff ‘Van *Het woord van eer* zijn alles bij elkaar zo'n 10.000 exemplaren verkocht,’ vertelt Van Oostrom. ‘Dat is voor een studie natuurlijk al heel hoge oplage. Maar Prometheus gaf *Maerlants wereld* uit in een eerste druk die even groot was als de totale oplage van *Het woord van eer*.

Net als zijn collega maakte ook Pleij de overstap van Meulenhoff naar Prometheus, eenvoudig om de reden dat die uitgever meer belangstelling had voor non-fictie. ‘Mai Spijkers, van huis uit historicus, voerde een uiterst actief en succesvol gebleken beleid met betrekking tot non-fictie, in het bijzonder geschiedenis. Zijn talloze ideeën en voorstellen zijn door Van Oostrom en mij als zeer inspirerend ervaren. Zijn opvolgster Plien van Albada zet deze lijn even geïnspireerd voort. Bij Meulenhoff had men destijds geen visie op ons soort non-fictie.’ Prometheus riep namelijk behalve de academische serie *De Nederlandse literatuur en cultuur van de Middeleeuwen* ook een reeks *Klassieken* met tekstuitgaven in het leven. ‘Uiteraard juichte ik dat toe,’ vertelt Van Oostrom, zich welbewust van het feit dat middeleeuwse teksten zelf op veel minder belangstelling kunnen rekenen dan de secundaire literatuur. Met instemming citeert hij de toenmalige, onlangs vertrokken directeur van Meulenhoff, Laurens van Crevelen. ‘Volgens hem was het succes juist gelegen in de gidsfunctie van de auteur, die de lezer bij de hand neemt en inwijdt in een hem onbekende wereld.’

Beperkte markt

Hoewel ze vanwege de introductie en het verklarend woordcommentaar in principe voor een breed publiek toegankelijk zijn, bestaat voor de literaire teksten zelf merkwaardig genoeg minder belangstelling. In de praktijk zijn deze teksten dus kennelijk vooral bedoeld voor scholieren en studenten aan universiteit en hogeschool. Ze hebben dan ook vaak een wat studieus karakter en ogen niet als cadeauboeken.

'De markt voor tekstedities is beperkt,' bevestigt Pleij. 'Gelukkig gebeurt er vergeleken met tien à vijftien jaar geleden weer heel wat, zeker ook in de vorm van enkele stabiele series, zowel voor de wetenschap als voor een breder publiek.' Net als Van Oostrom wijst Pleij op het belang van de auteur als gids, die de historische context uit de doeken doet. 'Klaarblijkelijk is er wel een breder publiek te vinden voor een cultuurhistorische positionering van literaire teksten uit het verleden. Pas ingebed in hun tijd en tegelijkertijd als spreekbuis van en voor mensen en mentaliteiten van vroeger blijken ze aantrekkelijk. Afzonderlijk, zonder die historische context, neemt die aantrekkelijkheid sterk af.'

Hoewel voor een beperkt publiek, publiceren heel wat uitgeverijen teksten uit het verleden. Zulke klassieke teksten verschijnen bijvoorbeeld in de *Deltareeks*, waarin trouwens ook moderne werken verschijnen. Voor deze serie, bedoeld om het literaire erfgoed vast te leggen, dienen uitgevers zich in te schrijven. Zo staat bijvoorbeeld *Van den vos Reijnaerde*, waarvan al heel wat edities bestaan, gepland voor een uitgave in 2002, aldus een onlangs in *Boekblad* verschenen advertentie waarin de uitgaven voor de komende vijf jaar bekend werd gemaakt. Daaronder bevinden zich ook enkele andere Middelnederlandse teksten, zoals *Het Antwerps liedboek, Strofische gedichten* van Hadewych *en Historie vanden vier Heemskinderen*, dat in 2006 moet uitkomen.

Voorbeeld van een andere reeks is *Tekst en Context* van de Amsterdam University Press. Deze uitgeverij mikt met uiterst betaalbare edities van bijvoorbeeld *Karel ende Elegast en Van den vos Reinaerde* vooral op leerlingen uit het middelbaar onderwijs. Verder brengt, zoals gezegd, Prometheus een reeks uit onder de titel *Klassieken* - uitgaven waarin de oorspronkelijke tekst wordt aangevuld met een moderne herdichting.

Lang hiervoor, begin jaren tachtig, gaf Coutinho een reeks populair teksten uit onder redactie van Herman Pleij en Rob Resoort waarin een stuk of zes delen verschenen, zoals *Robrecht den Duyvel, De blauwe schuit en De pastoor van Kalenberg*, terwijl daarnaast teksten uit zestiende en zeventiende eeuw werden gepubliceerd.

Verloren

Hebben de successen van Pleij en Van Oostrom misschien niet geresulteerd in een hausse aan populaire tekstuitgaven, als academische discipline zijn de Middeleeuwen zonder meer succesvol. Niet alleen het project *Nederlandse literatuur en cultuur van de Middeleeuwen* getuigt daarvan, ook bij de in geschiedenis gespecialiseerde uitgeverij Verloren verschijnen veel mediëvistische studies en proefschriften. Vanaf de oprichting in 1979 verschenen bij Verloren ruim 600 titels, die voor zover ze niet zijn uitverkocht allemaal leverbaar zijn, want de uitgever verramsjt niet. ‘Ik schat dat eenderde van ons fonds is gewijd aan de Middeleeuwen,’ aldus uitgever Anja van Leusden. Gevraagd naar de populariteit van deze periode maakt ze als voorbehoud een gespecialiseerde uitgever te zijn, die vooral boeken produceert voor academici, geschiedenisleraren en geïnteresseerde lezers. ‘Middeleeuwen was, toen ik halverwege de jaren tachtig ging studeren, een uiterst populaire vakgroep. Voor de colleges bestond altijd veel belangstelling en de vakgroep werd toen flink uitgebreid. Het was in ook in die tijd dat de boeken van Emanuel Le Roy Ladurie en Georges Duby met veel succes werden uitgegeven. De Middeleeuwen waren toen echt in opkomst. Het is een periode die zich overigens nog steeds in een grote belangstelling mag verheugen, al heb ik de indruk dat het hoogtepunt inmiddels voorbij is. Zo is bijvoorbeeld de belangstelling voor de cursus Middeleeuwen aan de Open Universiteit de laatste tijd wat minder geworden.’

Dat mag misschien het geval zijn, niettemin lijkt het aantal studies en proefschriften dat momenteel verschijnt groter dan ooit tevoren. Volgens Van Leusden is dat een effect van het pioniersproject dat Van Oostrom zo'n tien jaar geleden heeft opgezet met grote financiële steun van het NWO. ‘Van de aoi's en oio's die hij daarmee kon aanstellen, beginnen de laatste tijd de proefschriften te verschijnen.’ En Herman Pleij is volgens Van Leusden een belangrijke wegbereider geweest voor de bestudering van de lagere, boerse cultuur. ‘Aanvankelijk werd daar in academische kringen nogal lacherig over gedaan,’ weet ze. ‘Totdat ook uit het buitenland dergelijke studies doordrongen.’ De betekenis van het succes van Pleij en Van Oostrom voor de algehele belangstelling voor de Middeleeuwen vindt ze moeilijk in te schatten. ‘Van Oostrom is toch eigenlijk te moeilijk om door een groot publiek te worden gewaardeerd. En ik vraag me dan ook af in hoeverre zijn werk echt wordt gelezen.’

Memorandum

Verloren publiceert vooral dissertaties en andere academische studies.

Komend voorjaar verschijnen een *Inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde* en een bundel opstellen bij het emeritaat van W.P. Gerritsen. Daarnaast verschijnt een kritische uitgave van een dichtbundel, getiteld *Vanden levene Ons Heren*, en een *Koopman in Venetië*, een zogeheten gespreksboekje uit de late Middeleeuwen. Voor tekstedities heeft Verloren een nieuwe reeks opgezet, *Memorandum* geheten, waarin vertalingen zullen verschijnen van oorspronkelijk Franse teksten. In juni verschijnen de eerste twee delen. Een daarvan betreft de Franse versie van de Reinart-roman. 'Het is een belangrijke middeleeuwse tekst, die in allerlei vormen overal in Europa voorkwam. Voor bestudering van de Nederlandse versie zijn de buitenlandse edities dus van bijzonder belang. Een vertaling is onontbeerlijk, ook voor studenten Frans, want de middeleeuwse tekst is zelfs voor hen bepaald niet makkelijk.'

Terwijl Verloren een nieuwe reeks introduceert, is uitgeverij Coutinho allang gestopt met haar reeks met uitgaven van oude teksten. 'Ik heb de teksten altijd met veel plezier uitgegeven,' zegt directeur Dick Coutinho. 'Daar ligt het niet aan. Probleem was dat studenten Nederlands op een gegeven moment geen teksten meer hoefden te lezen. Toen viel de commerciële basis voor de reeks weg. Merkwaardig is dat het uitgerekend één van de redacteuren, Herman Pleij, was die het beleid van de vakgroep bepaalde en dus zelf de reeks zijn bestaansrecht ontnam. 'Toch keek hij vreemd op toen ik hem meedeelde dat we ermee gingen stoppen.'

Pleij nuanceert: 'Natuurlijk moeten studenten Nederlands teksten lezen in bruikbare edities. Alleen kon moeilijk worden voldaan aan de eis van Coutinho dat de daar uitgegeven teksten verplicht door de studenten dienen te worden aangeschaft.' Intussen zijn de Middeleeuwen niet helemaal uit het fonds van Coutinho verdwenen. Voor het middelbaar onderwijs verschijnt binnenkort een leerboek over het tijdvak, het ontbrekende deel naast de reeds verschenen werken over de oude en de nieuwe tijd.

Een uitgeverij die betrekkelijk veel Middelnederlandse teksten uitgeeft, is de Amsterdam University Press. Naast een voor het hoger onderwijs bestemde reeks bestaat de serie *Tekst en Context*, waarin de verhalen op wat eenvoudiger niveau worden toegelicht. 'Vooral *Tekst en Context* loopt goed,' aldus publiciteitsmedewerker Ilonka Reintjens. 'Dat komt omdat de boekjes goed aansluiten bij de fase van het zelfstandig leren. Leraren zijn onverdeeld enthousiast.' Bestsellers zijn het, met oplagen van enkele duizenden exemplaren, echter niet. Reden voor het uitblijven van doorslaggevend succes is volgens Reintjens het beperkte budget van onderwijsinstellingen. Toch zijn de resultaten voldoende om dit jaar twee nieuwe delen uit te geven, zij het niet met teksten uit de Middeleeuwen maar uit latere perioden.

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus en freelance tekstschrijver.

Ron Elshout

Toekomst voor de Middeleeuwen?
Opkomst en ondergang van het onderwijs in de middeleeuwse literatuur

Een Engels kind dat werk van Geoffrey Chaucer (1343-1400), zoals *The Canterbury Tales*, wil lezen, kan dat en ook het werk van William Shakespeare (1564-1616) is beschikbaar en leesbaar. Franse jeugd zou, als ze dat wil, kennis kunnen nemen van de ridderromans van Chrétien de Troyes uit de tweede helft van de twaalfde eeuw, en bekendheid met het werk van Jean Racine (1639-1699) en Molière (1622-1673) is welhaast vanzelfsprekend. Een Duitse scholier kan het werk van Wolfram von Eschenbach (1170-1220) lezen en natuurlijk zijn de werken van Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) en Friedrich Schiller (1759-1805) integraal verkrijgbaar en leesbaar.

De gemiddelde middelbare scholier uit Nederland beschouwt een vooroorlogse uitgave van welk boek dan ook al gauw als ‘Oudnederlands’. Om te weten waar Abraham de mosterd haalde en waar Orpheus dat geprobeerd heeft, in welke eeuw Jezus geboren is en of dat gebeurde vóór of ná de moord op Willem van Oranje - een ridder uit de Middeleeuwen die bij Dokkum vermoord is - moet je minstens op een categoraal gymnasium gezeten hebben, want elders is deze mythologische, bijbelse en historische kennis volkomen incourant aan het worden, voor zover ze dat al niet is.

Op de breuklijn tussen de twee millennia vinden we Paul Scheffer (‘Het multiculturele drama’, in: *NRC Handelsblad*, 29 januari 2000) die ‘de wegwerpende manier waarop in Nederland is omgesprongen met nationaal besef’ als bepaald niet uitnodigend beoordeelt, omdat ‘daarachter maar al te vaak een afstandelijke en achteloze samenleving schuilgaat’. Hij stelt dat in Nederland elk ‘wij’ onmiddellijk verdacht is, en inmiddels onmogelijk, omdat er geen levende tradities meer zijn. We brengen volgens hem onvoldoende onder woorden wat onze samenleving bijeenhoudt: ‘We zeggen te weinig over onze grenzen, koesteren geen verhouding tegenover het eigen verleden en bejegenen de taal op een nonchalante manier.’ Op die manier zijn we een samenleving aan het worden die zichzelf verloochent en zo'n maatschappij heeft nieuwkomers niets te bieden. Scheffer pleit ervoor te beginnen de Nederlandse taal, cultuur en geschiedenis veel serieuzer te nemen.

Op hetzelfde moment zitten we opgescheept met een voor de versplintering van de cultuur verantwoordelijke staatssecretaris die zijn naam alle eer aandoet door de klassieke humus die we (nog) hadden zo te herverkavelen dat het lijkt alsof hij speciaal ingehuurd is om Paul Scheffers gelijk te bewijzen. ‘Traditie’ is een buitengewoon ouderwets woord en een buitengewoon

ouderwetse waarde aan het worden.

Tot voor kort was er in het onderwijs nog enige ruimte om leerlingen kennis te laten maken met de klassieke Nederlandse literatuur. Natuurlijk ging dat lange tijd moeizamer dan in de ons omringende landen, omdat een middelbare scholier zonder hulp niet in staat is het Middelnederlands of het zeventiende-eeuwse Nederlands te lezen, maar voor die ondersteuning stond de leraar (of: lerares) Nederlands garant en vooral de laatste jaren waren er van verschillende van onze ‘klassiekers’ zeer acceptabele hertalingen beschikbaar. De invoering van de Tweede Fase met een nieuw examenprogramma heeft echter ook het onderwijs in de oude Nederlandse literatuur op zo'n manier omgeploegd dat er op dit gebied uitsluitend nog sprake is van braak liggende grond. Willam die Madocke makede, tevens de onovertroffen verteller uit *Van den vos Reynaerde*, zou spreken van een ‘woestine’.

Geschiedenis van het onderwijs in de middeleeuwse literatuur

Over ‘de opkomst en de ondergang’ van het onderwijs in historische literatuur publiceerde Hubert Slings onlangs *Toekomst voor de Middeleeuwen*, een boek dat, zoals uit de titel blijkt, is toegespitst op de tijdens het ploegen gesneuvelde middeleeuwse literatuur.

Slings heeft, geheel tegen de tijdgeest in, wél oog voor de historie en schetst de geschiedenis van het onderwijs in de literatuur aan de hand van schooluitgaven vanaf 1825, toen er al een *Aanleiding tot de kennis der letterkundige geschiedenis der Nederlanden* geschreven werd door literatuurliefhebber en ‘huisonderwijzer D. Buddingh in 's Hage.’ Ook al is het wat de stijl betreft wat aan de droge kant, toch is het boek van Slings een alleszins leesbare en vrolijk stemmende beschrijving van een vak dat door liefhebbers ontwikkeld werd. Dankzij deze literatuurliefhebbers ontstond geleidelijk een canon van Middelnederlandse literatuur. Slings maakt bovendien duidelijk dat hen al tamelijk helder voor ogen stond *waarom* zij onderwijs in die klassieke literatuur gaven. Naast het argument dat literatuur de taalvaardigheid van de leerling zou kunnen vergroten speelden ideeën over culturele kennisoverdracht, het ontwikkelen van een literaire smaak, individuele ontplooiing en - *last but not least* - het ontwikkelen van historisch besef een rol. De door de gymnasiale traditie bepaalde filologische benadering werd dan ook aangevuld met esthetische en historische invalshoeken en zo bevocht de middeleeuwse literatuur in het eerste kwart van de twintigste eeuw een eigen plek in het middelbaar onderwijs.

Het in 2000 verschenen boek vervolgt met het hoofdstuk ‘Heden’ dat de periode vanaf de Wet op het Voortgezet Onderwijs uit 1968 (de ‘Mammoetwet’) tot aan de invoering van de Tweede Fase in 1998 aan de orde

stelt. Goed beschouwd is Slings ‘heden’ dus niets anders dan een ander verleden en is het boek op het moment van verschijnen al achterhaald door de werkelijkheid. Maar over de verschrikkelijke realiteit-van-nu later.

In die periode van dertig jaar, signaleert Slings, is er een verandering opgetreden in het aanvangsniveau van de leerlingen. De culturele, de historische, de christelijke en de klassieke voorkennis van leerlingen is sterk afgenomen. Dat betekent dat er in de loop van de jaren ín de lessen tijd vrij gemaakt moest worden om de middeleeuwse verhalen van de nodige context te voorzien. Slings laat met behulp van een simpel taartmodel zien dat in deze tijd de meest nagestreefde benadering van de middeleeuwse literatuur een cultuurhistorische was. Blijkbaar werd de middeleeuwse literatuur voor een groot deel aangegrepen om religieuze en klassieke thema's, genres, motieven en stijlen die de leerlingen niet herkenden, aan te bieden.

De wet die in deze periode het literatuuronderwijs ‘regelde’, luidde simpelweg dat een leerling die de middelbare school verliet blijk gegeven moest hebben van ‘kennis van en inzicht in de letterkunde’. In de toelichting op deze eis werd vermeld dat ‘de theorie van de letterkunde en de geschiedenis van de letterkunde bij het onderzoek slechts dienen te worden betrokken, voorzover de aan de orde komende onderdelen in relatie staan tot door de kandidaat gelezen werk.’ Slings suggereert dat er docenten geweest zouden zijn die dachten dat het onderwijs in middeleeuwse literatuur verplicht gesteld was bij de wet. Dit is, zoals uit de toelichting blijkt, niet het geval. Het lijkt er echter op dat de docenten Nederlands in praktijk het geloof in de redenen om leerlingen met de Middelnederlandse cultuur kennis te laten maken niet verloren hadden. Integendeel, juist omdat de leerlingen het contact met de wortels van hun cultuur kwijt aan het raken waren, was er een reden te meer om die wortels dan maar eens te laten zien.

Misschien speelde er nog een reden mee, die Paul Scheffer wellicht uit het hart gegrepen zal zijn en die door Hubert Slings slechts in het voorbijgaan even wordt aangestipt. De bereidheid of het vermogen van pubers om open te staan voor impulsen van buiten de eigen leefwereld, die bepaald wordt door sociaal milieu, gezin, buurt en school(!), is over het algemeen niet erg groot. Slings wijst er in navolging van Lea Dasberg op dat het juist daarom zinvol is die belevingswereld, het geheel van gevoelens, gedachten, verwachtingen en meningen, te voeden. Zo was het bijvoorbeeld op een school met een groot aantal allochtone leerlingen een geheid succes om de sterk op elkaar lijkende en bepaald niet positieve middeleeuwse visies van christenen op moslims en van de moslims op de christenen met elkaar te vergelijken.

In de praktijk kwam het erop neer dat scholen van havo-leerlingen eisten dat zij een boekenlijst samenstelden van gemiddeld zeventien titels, verdeeld over de literatuurgeschiedenis vanaf 1170. Op het vwo lag dat gemiddelde

op vierentwintig, zo heeft Slings berekend. Tezamen met de daaraan gekoppelde literatuurgeschiedenis betekende dit, dat een middelbare schoolleerling die gediplomeerd de school verliet, enige culturele bagage had, die zich verder uitstrekte dan een aantal gelezen literaire werken. Die leerling was ook in staat gebleken deze werken in de tijd te plaatsen waarin zij ontstaan waren, en had enig benul van historische, culturele en religieuze ontwikkeling. Het lezen van literair werk zónder dat in de context van zijn tijd te plaatsen is een zinloze bezigheid, zo lijkt de communis opinio in die dertig jaar.

Literatuur in het Tweede fase-onderwijs

Aan het eind van zijn beschrijving van dertig jaar onderwijs in historische letterkunde trekt Slings een aantal conclusies en daarvan zegt hij vervolgens: '*Op zichzelf* zijn deze conclusies geen reden om het onderwijs in de Middelnederlandse literatuur als bedreigd vakonderdeel te beschouwen.' De door mij gecursiveerde woorden geven al aan dat er een voorbehoud is en dat formuleert hij dan ook wanneer hij verderop de onderwijs-politieke ontwikkelingen rond de Tweede Fase 'een onverwachte complicatie' noemt. Wil het onderwijs in de historische literatuur zijn plaats kunnen bevechten, vindt Slings, dan zal het onderwijs als geheel weer aansluiting moeten vinden bij de vakwetenschap, de medio-neerlandistiek.

Nu noemt Slings de ingrepen in het literatuuronderwijs onder de vlag van de Tweede Fase onverwacht, maar wie tijdens de voorbereidingen op die onderwijsveranderingen in het onderwijs werkzaam was, weet dat de VOGN (= Vakontwikkelgroep Nederlands), die het wel breed gedragen programma van het CVEN (= Commissie Vernieuwing Eindexamenprogramma's Nederlandse taal- en letterkunde v.w.o. en h.a.v.o.) binnen de marges van de Tweede Fase moest persen, zogenaamde raadplegingen heeft gehouden, tijdens welke vakdocenten hun licht mochten laten schijnen over de voorstellen voor die nieuwe examenprogramma's. Het bijzondere aan deze bijeenkomsten was dat vooraf de suggestie gewekt werd dat die voorstellen nog geamendeerd zouden kunnen worden, maar dat tijdens de zittingen op elke vorm van kritiek gereageerd werd met een verklaring waarom de commissie de keuzes gemaakt had, zoals ze die gemaakt had. Al snel begrepen de aanwezige docenten dat de commissie zou beslissen 'hen gehoord hebbende', hetgeen iets totaal anders is dan 'naar hen geluisterd hebbende.' Toen al werd duidelijk dat er in het onderdeel literatuur stevig gesneden zou worden. Of aansluiting vinden bij de vakwetenschap dáár een remedie tegen is, waag ik te betwijfelen. Ik zou eerder willen beweren dat die aansluiting, gezien de ontwikkelingen in de mediëvistiek, weer tot stand zou zijn gekomen als men

het onderwijs in de literatuur van de Middeleeuwen met rust gelaten had. Maar nu?

Het hoofdstuk dat Hubert Slings aan de toekomst van het literatuuronderwijs wijdt, en dat dus goed beschouwd over de reeds ontstane situatie handelt, bevat een rekensom met betrekking tot het schoolvak Nederlands. Het lijkt me zinvol een en ander even rustig uit te leggen voor hen die niet in het huidige onderwijsjargon ingevoerd zijn.

Het Tweede Fase-onderwijs is een pretentieuze onderwijsvernieuwing die leerlingen moet leren zelfstandig te studeren. Dat gebeurt in het zogenaamde 'studiehuis'. De studietijd die leerlingen daarin zouden moeten gebruiken bedraagt 40 klokuren per week voor alle vakken. Voor het vak Nederlands zijn voor het havo 400 klokuren voor de twee leerjaren 4 en 5 beschikbaar en voor het vwo 480 klokuren voor de leerjaren 4, 5 en 6. Doorgerekend betekent dit dat er voor literatuuronderwijs op het havo in twee jaar 140 uur, en op het vwo in drie jaar 168 uur overblijft. Slings vermeldt er ten overvloede bij dat dit in de oude situatie respectievelijk 269 en 488 uur was. Wie denkt dat 140 uren literatuur *onderwijs* in twee jaar nog best iets voorstelt, ziet over het hoofd dat dit geen *lesuren* zijn, maar *studielasturen*: klokuren die de havo- en vwo-studenten geacht worden met hun literatuurstudie bezig te zijn. Dit houdt in dat in deze tijd ook de boeken gelezen dienen te worden. Aangezien de leerling over die boeken bovendien 'leesverslagen' moet maken, alsmede een 'leesautobiografie', en twee 'balansverslagen' waarin hij zijn literaire ontwikkeling beschrijft, blijven er na aftrek van deze 'zelfstudie-uren' ongeveer 40 'contacturen' per jaar over, waarin ruimte is voor literatuur*onderwijs*. Trek daar nog ruimte voor toetsing en administratieve verwerking vanaf, en vergeet inmiddels niet dat door het toenemen van het aantal vakken binnen de Tweede Fase het vak Nederlands met een overladen programma een lesuur heeft moeten inleveren en je moet wel een zeer gestaalde optimist zijn om er nog vanuit te gaan dat er sprake is van literatuur*onderwijs* - laat staan van ruimte voor een cultuurhistorische benadering van literaire werken, van welke de leerlingen er vier per jaar (havo, totaal dus: acht; vwo: twaalf, tegen de gemiddeld zeventien en vierentwintig van vóór de Tweede Fase) lezen.

Daar komt nog bij dat de 'eindtermen' (jargon voor doelstellingen waar een leerling aan moet voldoen) wettelijk vastgesteld zijn. Op zich is dat natuurlijk een goede zaak, maar het is voor de leek aardig te zien waar het zinnetje 'kennis en inzicht in literatuur' onder meer door vervangen is. In het examenprogramma komt een apart hoofdstuk voor 'subdomein: literaire ontwikkeling'. Slings citeert het, terecht, helemaal. Ik ga alleen in op enkele aspecten.

Het is instructief te zien hoe de commissie omgaat met de term 'leerervarin-

gen' (slechts één letter verschil met 'leeservaringen'), die de leerlingen op zouden moeten doen aan de hand van het door de commissie wel zeer luisterrijk geformuleerde 'gevarieerde aanbod van teksten', dat in de schaarse contacturen ook nog aangeboden zou moeten worden:

> De kandidaat is in staat leerervaringen op te doen door het lezen van een gevarieerd aanbod van teksten, zodat hij in aansluiting op zijn persoonlijk voorkeuren zijn leessmaak kan ontwikkelen.

Als literatuur dan al een maatschappelijk belang zou moeten dienen, dan hebben de commissieleden die deze formulering bedachten Lea Dasbergs *Het kinderboek als opvoeder* (Assen, 1981) niet gelezen. Dat maatschappelijk belang zou immers eerder moeten liggen in het doorbreken van de grenzen van de leef- en belevingswereld van de leerlingen dan er per se op aan te sluiten. Is het in het onderwijs niet van meer belang horizonten te openen dan reeds bestaande opvattingen te bevestigen?

Dat de commissie, aansluitend bij het in de maatschappij heersende utiliteitsdenken, uitgaat van een maatschappelijk belang blijkt ook uit de volgende formulering:

> De kandidaat is in staat aan de hand van literaire teksten een aantal leerervaringen op te doen ten aanzien van aspecten van de maatschappij, op grond waarvan hij zijn visie op de werkelijkheid en zijn plaats daarin kan ontwikkelen.

Maar, zo kun je hier tegenin brengen, hoe moet 'de kandidaat' dat doen als die literaire teksten niet in hun tijd geplaatst worden? Dan is *De avonden* van Van het Reve toch alleen maar 'een vervelend boek' en *Karel ende Elegast* een sprookje voor achterlijken? Nee, zou het antwoord van de commissie luiden, dat doet die zelfstuderende leerling allemaal, geheel volgens de studiehuisgedachte, zelf met behulp van 'relevante achtergrondinformatie', zoals 'bekende naslagwerken voor Nederlandse literatuur'. Een havo-4-leerling die naslagwerken voor literatuur *kent*? Oh nee, die leren ze kennen in dat overdadige aanbod van 'contacturen'.

Voorts kan de kandidaat, volgens de commissie,

> adequate tekstbenaderingswijzen hanteren, waarmee minder direct toegankelijke teksten of genres gelezen kunnen worden. Wezenlijke aandachtspunten daarbij zijn: het inlevingsvermogen van de kandidaat; het oog krijgen voor het bestaan (in heden en verleden) van geheel verschillende opvattingen over aard en functie van literatuur. Het is noodzake-

> lijk aandacht te besteden aan het leesproces en de wijze waarop een literaire tekst kan worden benaderd. Men zou hierbij bijvoorbeeld kunnen denken aan het leren omgaan met: ironie; historiciteit; experimentele vormen; poëtisch taalgebruik.

Voor de goede orde: ik citeer letterlijk - het staat er echt allemaal. Hoe die 'kandidaat' minder toegankelijk literair werk benadert als hij daarbij geen hulp krijgt, weet ik uit ervaring: vaststellen dat het te moeilijk is, daardoor te veel tijd kost (studielasturen!), boek sluiten en overgaan tot *Het gouden ei* van Tim Krabbé, want daarvan is op een van de vele internetsites een complete uitwerking voor het leesdossier te vinden! De commissie verwacht van deze zelfstuderende leerling dat hij zonder hulp van een docent zijn inlevingsvermogen ontwikkelt en oog krijgt voor het bestaan van literatuuropvattingen uit heden en *verleden* (historiciteit!), terwijl de literatuur van voor 1880 en de daaraan gekoppelde literatuurgeschiedenis op het havo expliciet gesneuveld zijn.

Onderwijs zonder docent

Hubert Slings klampt zich in zijn optimisme vast aan het 'subdomein literatuurgeschiedenis' dat uitsluitend voor het vwo geldt, maar zelfs hij ziet zijn enthousiasme getemperd. Hij stelt vast dat de commissie veel te veel doelen in veel te weinig tijd gerealiseerd wil zien.

Desalniettemin lijkt het alsof hij 'Het multiculturele drama' van Paul Scheffer voorzien had, want hij schrijft:

> Het onderwijs is in de afgelopen jaren geconfronteerd met het feit dat Nederland een multiculturele samenleving geworden is. Naar verwachting zal die ontwikkeling zich de komende tijd voortzetten. Hoewel deze situatie de docent in sommige opzichten voor reële problemen kan stellen, hoeft dat niet te betekenen dat er in een cultureel pluriforme klas voor het Middelnederlandse-literatuuronderwijs geen plaats meer is. Het is niet ondenkbaar dat allochtonen uit niet-westerse samenlevingen met de vaak mythische, en dikwijls 'idealistische' dimensie van de middeleeuwse literatuur minder moeite hebben dan met (post)moderne hedendaagse Nederlandse literatuur. In die optiek is er geen reden om hun teksten als *Karel ende Elegast, Van den vos Reynaerde* en *Ferguut* te onthouden.

Niet alleen zou voor allochtonen met middeleeuwse verhalen de aansluiting bij de Nederlandse literatuur gemakkelijker verlopen - al was het maar

omdat veel middeleeuwse verhalen door hun aard verhaaltechnisch simpeler zijn dan moderne literatuur - ook zou kennismaking met de wortels van de Nederlandse literatuur en daardoor met de wortels van de Nederlandse cultuur wel eens een niet onbelangrijke bijdrage kunnen leveren aan de waardering voor diezelfde Nederlandse cultuur, waarmee we volgens Paul Scheffer zo slordig omspringen. De VOGN in ieder geval wel.

Overigens zou ík niet geschreven hebben ‘hoeft dat niet te betekenen [...] dat er [...]geen plaats meer is’, maar ‘geen plaats meer zou zijn’. Tussen Slings' droom en de dagelijkse praktijk staan in de meest letterlijke zin namelijk wetten in de weg en een vracht aan praktische bezwaren, van welke de tijdsfactor de belangrijkste is. Ik vrees dat de wal het schip pas zal keren, wanneer men over een aantal jaren vaststelt dat er hele generaties zijn die het contact met de wortels van onze cultuur volkomen kwijt zijn, als tenminste de onverschilligheid daarvoor tegen die tijd niet ondergeploegd is door staatssecretarissen voor cultuur die niet beseffen dat ‘traditie’ ook een onderdeel van die cultuur uitmaakt.

Daarnaast valt nog cynisch op te merken dat de VOGN inderdaad moeite gedaan heeft aan te sluiten bij ‘de persoonlijke voorkeuren’ van leerlingen. Er wordt de laatste jaren veel geklaagd over het feit dat er, vooral door jongeren, steeds minder gelezen wordt. Aan deze ‘ontlezing’ draagt het huidige literatuurprogramma ten minste haar steentje bij door het aantal boeken van gemiddeld 17 en 24 naar precies 8 en 12 terug te brengen.

Deze ontwikkeling is des te tragischer omdat uit enquêtemateriaal van Hubert Slings blijkt dat leerlingen ‘best wel’ interesse hebben voor middeleeuwse literatuur. Ook antwoorden op vragen achteraf laten zien dat de houding van leerlingen ten opzichte van de Middelnederlandse letterkunde positief is. Dat loopt parallel aan de belangstelling die er buiten school op het moment blijkt te zijn voor de Middeleeuwen. Daarbij blijken de eerder geformuleerde doelstellingen over het algemeen onverminderd van kracht, sterker nog - misschien zijn sommige daarvan urgenter dan ooit tevoren.

Aan Hubert Slings c.s. zal het niet liggen. Er verschijnen, dwars tegen de tijdgeest in, prachtige schoolboeken en bij Amsterdam University Press verschijnt de door Slings en anderen bezorgde reeks *Tekst in context*, waarvan tot nu toe vier delen verschenen zijn.

In de boekjes worden de resultaten van wetenschappelijk onderzoek gekoppeld aan de oorspronkelijke tekst en een moderne vertaling daarvan. Ieder deel bevat, zoals de titel van de reeks al aangeeft, veel historisch-sociologische informatie en is prachtig - in kleuren - geïllustreerd. Kortom het boek vervangt de docent geheel. Volgens de flaptekst is de serie enthousiast onthaald door docenten en leerlingen op scholen voor havo en vwo, maar het is mij onduidelijk of dat vóór of na de invoering van de Tweede Fase gebeurde.

In het hoofdstuk ‘Heden’ laat Slings een aantal leesedities van middeleeuwse verhalen de revue passeren. Eén daarvan kwam van de éénmansuitgeverij Taal & Teken. Deze leverde edities voorzien van een minimale inleiding, met de oorspronkelijke tekst op de linkerbladzijden en een moderne vertaling op de rechterbladzijden: ‘kale’ uitgaven, verkrijgbaar voor een schappelijke prijs, die de docent alle kans gaven om met de leerlingen het verhaal te lezen en van een literaire en culturele context te voorzien.

De uitgaven van Amsterdam University Press sluiten niet erg aan bij de huidige eisen die aan de boekenlijst gesteld worden, maar wel bij het soort onderwijs dat van de Tweede Fase verwacht wordt. Ze negeren, opmerkelijk genoeg, het motto dat Hubert Slings aan zijn boek meegaf en dat hij ontleende aan Gerard Knuvelder: ‘Naast en boven het boek, naast en boven het gedicht of verhaal staat de docent *die tot leven wekken moet*.’ De uitgaven van Hubert Slings c.s. zijn een knieval voor een type onderwijs in een vak dat niet of nauwelijks meer onderwezen wordt. Maar wat moest hij anders?

Als de Middeleeuwen al een toekomst hebben, dan toch zeker geen nabije in het onderwijs.

Literatuur

Hubert Slings, *Toekomst voor de Middeleeuwen. Middelnederlandse literatuur in het voortgezet onderwijs*. Amsterdam, Prometheus, 2000.
Karel ende Elegast, samengesteld door Hubert Slings, Amsterdam, 1997.
Jacob van Maerlant, samengesteld door Ingrid Biesheuvel en Frits van Oostrom, Amsterdam, 1999.
Reinaert de vos, samengesteld door Hubert Slings, Amsterdam, 1999.

Wilhelmus en anderen. Nederlandse liedjes 1500-1700, samengesteld door Lia van Gemert e.a. (Met een cd van Camerata Trajectina.), Amsterdam, 2000.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN, leraar Nederlands op een multiculturele school te Rotterdam en dichter. In juni verschijnt van hem bij uitgeverij De Geus de bundel Nomade nabij oase.

Jacques Kruithof
De nagels van Bianca

De Gelderse koopman Rogier reist anno 1417 van zijn woonplaats aan de Rijn per schip naar Brugge, met het drieledige doel er handel te drijven, een oude, zieke vriend te bezoeken voor het te laat is, en de stad terug te zien waar hij lang geleden zijn grote liefde gevonden en verloren heeft.

Met deze opzet begon ik aan mijn eerste historische roman, *Het lied van de houtduif* (1989). Ik wilde Rogier zijn intrek laten nemen in het Brugse Oosterlingenhuis, kantoor, magazijn en logement van de Hanze, het handels- en stedenverbond in het Duitse rijk. Dat zou een authentiek onderkomen opleveren, en kwam me persoonlijk goed van pas: op de plaats van dat huis staat thans een hotel, waar ik vaak gelogeerd heb, en waar mijn wandelingen door de stad begonnen. Dankzij dit archimedisch punt kon ik aan mijn schrijftafel in Nevers en Amsterdam moeiteloos naast Rogier door de straten lopen.

Bij een nieuw bezoek aan Brugge, om enkele punten te verifiëren, merkte ik echter dat het Oosterlingenhuis pas vele jaren na 1417 was gebouwd, zodat mijn aardige locatie prompt verviel. Niet omdat ik op een fout betrapt zou kunnen worden - wie, buiten enkele kenners, ziet zoiets? - maar omdat ik geen fout wilde máken. De waarheid gaat voor het gemak.

Een historische roman van een twintigste-eeuwse auteur is in de eerste plaats een twintigste-eeuwse roman. Dat is een evidentie, die ten overvloede te demonstreren valt aan het verschil met een historische roman uit de negentiende eeuw: het verhaal wordt meer door zijn tijd van ontstaan bepaald dan door de tijd van handeling.

Een volgende evidentie: een mediëvist kan zich na een lang leven van studie nóg niet ten volle in de middeleeuwse geestesgesteldheid verplaatsen, noch volledig uit zijn moderne zelf stappen. De schrijver van een historische roman kan net zo min in de huid van een middeleeuwer kruipen, al buigt hij zich over van alles wat de mediëvisten publiceren: de historicus, de filoloog, de kunsthistoricus, de musicoloog, de heraldicus, enzovoort.

Tijdgenoot worden ligt buiten onze macht. Brugge bijvoorbeeld zag er anders uit, zonder het patina dat de bezoeker nu treft, het rook er anders -voor onze neuzen was het er niet te harden - het duister was dichter en dreigend, de mensen kenden zichzelf en het aardse bestaan anders en in andere termen, waanden zich door God onophoudelijk geobserveerd, en omringd

door demonen en engelen, ze hielden de wereld buiten, de woeste gronden, de heidense streken, voor hachelijk, en dikwijls met reden, ze wisten het vege lijf voortdurend belaagd door ziekten, plagen en oorlogen; de pijnlijke dood en het strenge laatste oordeel waren immer nabij. Dit is nog maar de schaduwzijde: allerlei vreugden van het middeleeuwse bestaan, kinderlijke blijmoedigheid, platvloerse humor, innige vroomheid, hoofse liefde, feodale trouw, spitsvondige scholastiek stellen het inlevingsvermogen niet minder op de proef. Je kunt zulke dingen weten, en soms ten dele begrijpen, maar tegenover de middeleeuwse mens sta je uiteindelijk even onthand als de sportverslaggever tegenover de uithijgende winnaar; hij vraagt dan maar onnozel: wat ging er door je heen?

De romancier kan natuurlijk zijn verbeelding gebruiken, maar dat maakt zijn boek eens te meer eigentijds, en juist minder middeleeuws dan hij hoopt te bereiken. Beiden, historicus en schrijver, zijn nazaten van Renaissance, Verlichting en Romantiek, drie werelden van de middeleeuwse verwijderd, zijn in levenswijze, denktrant en gevoelshuishouding aan hun voorouders van eeuwen her volslagen vreemd. Het is al zeer twintigste-eeuws dit te beseffen, en het ook nog evident te vinden.

De historische roman lijkt daarom, indien hij ‘waarheidsgetrouw’ moet zijn, onbegonnen werk. Niettemin tracht een schrijver wie het ernst is met zijn boek, een fictie op te bouwen die ‘historisch verantwoord’ is. Hij gebruikt het verleden niet achteloos als exotisch decor en pittoreske stoffering, als projectiescherm voor eigentijdse bekommernissen, maar wil het tot zijn recht laten komen, omdat hij het op zichzelf, *in its own right*, als belangwekkend beschouwt. Zijn affiniteit met een tijdvak mag zijn blik (modern) kleuren, ze houdt respect in: voor feiten, gewoonten, verhoudingen die toentertijd bestonden, voor de gegevens die voorhanden zijn over het menselijk leven dat hij, met honderd slagen om de arm, wil uitbeelden. Summier gezegd komt het erop neer dat hij zijn ‘wereld in woorden’ laat overeenstemmen met het onderzoek en de beschrijving door de mediëvistiek, of welke historische discipline maar van toepassing is. De auteur staat of valt met zijn bronnen - net als de geschiedschrijver zelf.

Derde evidentie: de auteur kan niet volstaan met wat schoolkennis, populaire voorstellingen (uit jeugdboeken, kostuumfilms, toeristische folders), of het raadplegen van twee, drie boeken in de openbare leeszaal. ‘Weinig kennis is gevaarlijk,’ schreef Alexander Pope. ‘Drink met volle teugen, of proef niet van de Muzenbron.’ De schrijver maakt derhalve werk van zijn werk, en leest alles wat hij te pakken kan krijgen. Zo'n auteur wilde ik zijn, toen ik aan de *Houtduif* begon.

Rogier vertelt over zijn eerste ontmoeting met Bianca, het meisje dat hem na een kwart eeuw nog niet met rust laat, en beschrijft haar aldus: ‘Lange blonde krullen, hoge dunne wenkbrauwen, ivoorblanke tanden, en toen ik haar hand kuste, zag ik welgevormde, gelakte nagels.’ Meer dan eens hebben lezeressen - en geen enkele man - mij gevraagd waarom op deze plaats uitgerekend de nagels genoemd worden, kennelijk in de veronderstelling dat een man, ook een middeleeuwer, zijn ogen allereerst elders de kost geeft; de enige recensie waarin deze zin met verbazing werd aangehaald, was eveneens door een vrouw geschreven.

Ik heb hier eenvoudig een passage uit een middeleeuwse verhandeling over vrouwelijk schoon gevolgd, aannemende dat een ontwikkelde burger als mijn Rogier met deze materie bekend, zo niet vertrouwd zou zijn. Ik had hem, hoogst modern en hondsbrutaal, ook onverwijld naar haar borsten kunnen laten kijken, maar die hield ik voor hem in petto. Hij is een hoofs man, en wie hoofs wil zijn, moet kunnen wachten. Met een of ander fetisjisme, van Rogier of van mezelf, heeft het detail niets uitstaande: dat is me ook wel gevraagd.

Het enige waarover ik bij het schrijven aarzelde, was de handkus, die ik gebruikt heb om de nagels van Bianca onnadrukkelijk in beeld te laten komen: was deze hoffelijke begroeting destijds al in zwang? Ik heb mij, geloof ik, niet beijverd om dit uit te zoeken, hoewel een anachronisme voor de schrijver van historische romans doorgaans een blamage is. Het gebaar is in elk geval niet uit te sluiten, en voor de lezer leek het me iets waarschijnlijks, omdat het een geste betreft die wij nog kennen, maar als ouderwets beschouwen, en ik vond het ten slotte te mooi om achterwege te laten. In de tijd zelf, zonder behoorlijke tandarts of manicure, moeten gave gebitten en handen zeldzaam geweest zijn, en een voorrecht van de hogere standen; dat kan de lezer er zelf ook nog bij denken.

Mijn twee praktijkvoorbeelden raken de materiële middeleeuwse werkelijkheid, die een schrijver in beginsel net zo weergeeft als de eigentijdse wereld in een contemporaine roman, althans: een roman ‘op de wijze van de werkelijkheid’, zoals men wel zegt.

Ik bepaalde mijn keuze op de Middeleeuwen, deels om persoonlijke redenen, deels omdat de periode mij door studie, werk en reizen het meest vertrouwd was. Toch bleek het me aan allerlei onmisbare kennis te ontbreken: buiten het artistieke domein, de wereldbeschouwing en de staatkundige geschiedenis moest ik van alles leren. Mijn hoofdpersoon werd een koopman, die per handelsschip op weg gaat: in welk scheepstype moest ik hem

laten reizen, met welke handelswaar in het ruim, als er een ruim wás? Hij komt bij een ziekbed: wat had een heelmeester of kwakzalver de patiënt te bieden? Talrijke praktische gegevens over het dagelijks leven had ik nodig voor de 'authentificatie' van mijn verhaal, en doordat een zeker perfectionisme een van mijn karakterfouten is, heb ik er veel werk in gestoken. Ik vlei mij met de gedachte dat ieder controleerbaar detail daadwerkelijk klopt -niet per se met de realiteit, maar dan toch met de bevindingen van de mediëvistiek.

Met de personages is het heel anders gesteld, en zeker met Rogier, die behalve hoofdfiguur ook de verteller van de *Houtduif* is. In het algemeen geldt voor een personage in een historische roman dat het een bedenksel van de auteur is, creatie én expressie, en daarmee onontkoombaar moderner dan zijn (materiële) omgeving, een onecht kind van zijn tijd.

Het moderne romanpersonage is gewoonlijk in hoge mate op zichzelf betrokken, en dikwijls een in zichzelf teruggetrokken ik, op een manier die in even hoge mate onmiddeleeuws is, of minstens zo aandoet. Desondanks kan een schrijver zijn figuren in hun introvertie bijvoorbeeld verbinden met toenmalige ideeën over hoofse zelfbespiegeling, de contemplatieve geest, of het kluizenaarschap; als overal in de literatuur komt het hier op behendigheid aan.

Rogier heeft zijn beperkingen: van de wijde wereld en de inwendige mens kan hij niet meer weten dan de toenmalige 'wetenschappelijke' kennis reikte; daarentegen kent hij op zijn duimpje de legendarische verschijnselen in Afrika en Indië die tot de algemene ontwikkeling behoorden, en meestal weet hij, koopman als hij is, waar iets te halen valt. Dat er in het boek over de waarde van dergelijke kennis getwist wordt, over het kwestieuze bestaan van een brandende vogel Phoenix bijvoorbeeld, is een historisch gegeven, evenals het toneel van deze discussie, Parijs, waar Rogier gestudeerd heeft - en niet Brugge of zijn woonplaats, die geen intellectueel brandpunt vormden.

Het meest heb ik evenwel gebruik gemaakt van Rogiers mogelijkheden. Zijn boekenbezit is respectabel (maar telt conform gegevens uit zijn tijd weinig meer dan zeventig titels), hij heeft beroepshalve Europa doorkruist, en er is zijn Parijse verleden. Hij heeft allerwegen dissidente geluiden opgevangen, en geleerd te relativeren, en bovenal te zwijgen. Hij was aanwezig bij de terechtstelling van Johannes Hus, en weet: een mens brandt wél. Dingen voor je moeten houden is overigens een goede reden om iets op te schrijven. Bovendien is Rogier, niet in de laatste plaats door het verlies van zijn Bianca, een eenzelvig mens geworden; hij stelt dit met zoveel woorden vast als iets ongebruikelijks in zijn kring, en draagt dusdoende zelf bij tot de verbijzondering die ik zowel voor hem nodig had, als nastreefde. Dat hij voor zichzelf rekenschap aflegt in een uitzonderlijke, kritieke situatie, voegt daar nog iets

aan toe, iets wat ik maar aannemelijkheid noem.

De *Houtduif* is het reisjournaal dat Rogier bijhoudt, en dat zijn autobiografie behelst. Als modern egodocument is het in zijn tijd moeilijk denkbaar -zij het niet geheel en al ondenkbaar - zodat ik van hem een bewonderaar van Abélard heb gemaakt, met wie hij een liefdesgeschiedenis én het eigenhandige verslag ervan gemeen heeft, wat het ongewone dadelijk enigszins reduceert. Een verhaal als dit zou bij Rogiers tijdgenoten-kooplieden niet zijn opgekomen, en hun zouden onderweg andere dingen als de moeite van het noteren waard in- en opgevallen zijn: bewaarde documenten dragen veelal het karakter van een kroniek met mercantiele en levenslessen. Vooral hun overpeinzingen pakten anders uit: stichtelijker en conventioneler - maar soms maakte hun wereldwijsheid hen toch dwars.

Ik heb Rogiers reflectie op zichzelf en zijn levensloop laten aansluiten bij de hoofsheid, de mystiek - hij houdt van Hadewijch -, het allegorische denken - hij droomt in die trant - en bij wat destijds begon te gisten gedurende de voorgeschiedenis van Renaissance en Reformatie. Hij, bastaard van zijn eeuw en de mijne, leeft op een breukvlak. Zijn Brugse omgeving, met personages als de doodzieke Moriton, heb ik geënt op het Gruuthuse-handschrift, zowel om literaire als om persoonlijke, amoureuze redenen een van mijn voorliefdes in de Middeleeuwen. Muzikaal wordt deze wereld gedomineerd door Guillaume de Machaut, een andere voorkeur, die ik volgaarne in levenden lijve had laten optreden, maar dat kreeg ik met de jaartallen niet voor elkaar. De dichter-componist stierf in 1377, zodat ik hem door een fictieve leerling heb laten vertegenwoordigen. Het is in Rogiers levensdagen nog net iets te vroeg voor de zogeheten Vlaamse primitieven, nochtans ontmoet de aandachtige lezer in een taveerne aan de Korenmarkt een jonge, honderd uit pratende schilder, die weinig later een beroemdheid zal worden. Rogier is al met al een koopman met kunstzinnige en filosofische inslag, die terdege weet: *Plus est en vous*.

Dit heeft uiteraard alles te maken met mijn voornaamste beweegreden: mij te verdiepen in een verwante geest in een andere tijd, onderworpen aan de restricties, de *contraintes* ervan, en te zien hoe hij zich eruit redt - of niet. Dat betekent meteen: je de vraag stellen hoe je het er zelf onder de gegeven omstandigheden afgebracht zou hebben; het is een proefneming. In *Vorige levens* (1999) heb ik personages uit latere eeuwen in een vergelijkbaar lastig parket gemanoeuvreerd; mijn werkwijze was steeds, en was onvermijdelijk: hun geest ‘op te rekken’ tot de maximale ruimheid die tijdsgewricht en sociale positie toestaan, om te beginnen door er iets uitzonderlijks aan te verlenen, iets tegendraads ook, en vervolgens door hen in een netelige situatie te brengen. Op dit kardinale punt geven de relatieve onkenbaarheid van een lang voorbije wereld en de beperkte mogelijkheid zich in te leven in

toenmaals vigerende zieleroerselen de auteur van een historische roman vrij spel - binnen de spelregels van het genre. Hier kan een aforisme van Cesare Pavese tot richtsnoer strekken: ‘Wij weten niet wat de waarheid is, maar wel wat een leugen is.’

Een vooronderstelling van een roman als de *Houtduif* is dat elementaire gevoelsaandoeningen door de eeuwen heen dezelfde blijven, slechts verschillend ingekleed, anders begrepen, uiteenlopend ondergaan: de continuïteit van de menselijke ziel. Er bestaat een tegengestelde opvatting: de mens is fundamenteel veranderlijk, zijn diepste emoties inbegrepen, en wij, nazaten, vervalsen onze voorouders als wij ónze gemoedsbewegingen door hén heen laten gaan. Ik kan me hierbij een scrupuleuze romancier voorstellen die geen enkele tweespalt authentiek-modern in zijn personages wil toelaten. Er doen zich in de middeleeuwse bronnen menigmaal drijfveren en aandriften voor die de twintigste-eeuwse, westerse mens vreemd of schaamteloos, of buiten elke proportie lijken: eer, familiebanden, overijlde eden en beloften, bijgeloof, wreedheid, met bijbehorend zonderling gedrag tot op het hoogste maatschappelijke niveau: opvliegendheid, wisselvalligheid, handtastelijkheid. Omgekeerd zouden middeleeuwers thans gewaardeerde beschaafde manieren, gevoelens en denkbeelden als nieuwsgierigheid, tolerantie en gelijkheid (van man en vrouw) volslagen idioot, en Gode onwelgevallig vinden; in menig opzicht is ons voorgeslacht één groot ‘klein rechts’.

Een personage dat de hedendaagse lezer onbegrijpelijk voorkomt, kan zeer wel een verantwoorde, gedocumenteerde historische figuur zijn - zoals een jongeman die de vingernagels van een mooi meisje bewondert; daar ligt kennelijk voor sommigen reeds het ‘vervreemdingspunt’. Ik moet voor mezelf niet aan zo'n strikt historisch opgevat, puriteins boek denken, ik zou het gevoel krijgen een rariteitenkabinet te fabriceren, maar de mens is een vreemde snoeshaan, en wie hem als zodanig afschildert, heeft alle gelijk van de wereld.

Men kan vanzelfsprekend ook ‘onverantwoord’ met het verleden omspringen, en het gebruiken als maskerade, parodie of postmodernistisch spel, in opera, Hollywoodfilms, of *Monty Python and the Holy Grail*: dat is een ander verhaal, volgens andere luimen en spelregels.

Rogier voelt, in overeenstemming met heersende opvattingen in zijn burgerlijke milieu, heel weinig voor ridderromans, ‘verhalen over koning Arthur en dergelijke onzin’, maar hij heeft een zwak voor de *Ferguut*, niet voor niets een verhaal over de veredeling van hart en ziel. Het lag voor de hand van zijn eigen relaas eenzelfde queeste of zoektocht te maken als in dit favoriete boek, meteen het toonaangevende romanparcours in de hoofse wereld.

Nu is de traditionele queeste bij uitstek een avontuur waarin de held, naast de roem die hij voor zichzelf verwerft, een collectief doel najaagt, om kort te gaan: het bewaren en herstellen van de sociale orde. Iets van dien aard had ik voor Rogier niet in de pen: zijn queeste is er een die de orde in zijn eigen leven, meer bepaald in zijn eigen geest ten nutte komt, gesteld al dat zijn tocht hem enige helderheid verschaft. Deze individualistische variant op de queeste, die in de moderne literatuur schering en inslag is, strookt niet met een tijd waarin elk schrijven geacht werd ‘tot nut van 't algemeen’ te dienen: het reisdagboek anno 1417 is tot in zijn merg en gebeente een roman anno 1989.

‘Vorm en inhoud zijn één’ - in *Vorige levens* heb ik voor een episode uit de achttiende eeuw de briefvorm gebruikt, omdat die eeuw de roman in brieven ontwikkelde: een soort van mimicry, en evenzo heb ik de queeste als structuur voor de *Houtduif* gekozen: een middeleeuwse vorm, die het best bij de dito inhoud past, al is de pasvorm schijn. Het kwam voor mij in beide gevallen onder het schrijven de nabijheid ten goede, een ware uitkomst wanneer je je voortdurend de afstand bewust bent. En wie weet, dacht ik, bewerkstelligt deze kunstgreep bij de lezer min of meer hetzelfde effect.

Verreweg de belangrijkste ‘authentificatie’ ligt besloten in de taal. Als ik de *Houtduif voor* een werkelijk, eeuwenoud document wilde laten doorgaan, had ik het in het Middelnederlands van Rogier moeten schrijven, met Gelderse eigenaardigheden en al. Dat is een zinledige kunstgreep, dus zocht ik een taalgebruik dat goed met zijn karakter samen zou gaan: bedaagd, bedachtzaam, en aan de deftige kant. Rogier is een ernstig man, die zich toelegt op een gesoigneerde schrijftaal; zo is hij gevormd, daar hoeft hij niet eens over na te denken. Ik moest dat wel, en probeerde een stijl te vinden die een lezer van 1989 aannemelijk zou vinden voor een ‘auteur’ van 1417, maar die geen onoverkomelijke hindernissen zou opwerpen.

Rogier kan simpel schrijven: ‘Bianca, ik weet nog goed hoe mooi zij was... Borsten met heel lichtgetinte tepels, die nog dagenlang gevoelig bleven als ik ermee gespeeld had...’, of met een wat ouder ogende woordkeuze: ‘het gast-

huis van Sint-Jan waar zij, naar hij bij geruchte had vernomen, eertijds als lekezuster de zieken had verzorgd.'

Behalve 'penseus', dat mij ergens ontglipt is, komt er in de hele roman geen enkel zuiver Middelnederlands woord voor, geloof ik, en dit synoniem voor 'peinzend' vormt geen moeilijkheid voor een hedendaagse lezer. De talrijke spreekwoorden en zegswijzen in de tekst heb ik navenant uitgezocht: begrijpelijk, maar niet meer gangbaar, want dan zou het op een aaneenschakeling van platitudes uitdraaien. Uit het moderne Nederlands diende ik bij voorbeeld alle Duitse, Engelse en Amerikaanse leenwoorden te mijden, Latijnse en Franse daarentegen waren met mate welkom: geen 'feeling' of 'überhaupt', wel 'decennium' of 'chanson'. Opvallend recent en modieus taalgebruik waren uit den boze - daar bezondig ik me van nature toch al zelden aan - maar ook authentiek bedoelde flauwiteiten als 'bijlo, gijlieden', of 'hij trok zijn wambuis en zijn hozen aan', vroeger bij historische-romanschrijvers zeer in trek, heb ik kordaat geweerd. Hachelijk waren bewoordingen die met een bepaalde stand van (wetenschappelijke) kennis te maken hebben: 'poolshoogte nemen', 'gedeprimeerd zijn', metrieke maten, het on(der)bewuste, ik heb ze hopelijk consequent vermeden. Het langst heb ik getwijfeld bij 'noodlot', een woord dat in het Middelnederlands niet geboekstaafd is, maar omdat het in het woordenboek als betekenis onder 'lot' vermeld staat, zij het met een vraagteken, heb ik het laten passeren. Op de keper beschouwd gebruik je in een historische roman ieder woord met een vraagteken.

Al doende bedacht ik een 'kunsttaal': archaïsch gekleurd, maar niet dateerbaar, naar zinsbouw en woordenschat overwegend twintigste-eeuws, maar atypisch, eerder tegelijk tijdloos én even historisch als mijn onderwerp, kortom: van de oude stempel. Het is een paradox: de taal die essentieel is om het historische tot uitdrukking te brengen, is zelf bij nader toezien allerminst eenduidig historisch van aard. In *Vorige levens* heb ik daarop gevarieerd, met een afnemend 'ouderwetse' stijl en telkens een ander patina, naarmate de handeling van 1530 tot de late twintigste eeuw opschoof. Het is ingewikkelder: het gaat tevens om een voorstelling die de hedendaagse lezer zich van oudere taalfasen vormt, en dan weer om wat ík denk dat 'de' lezer denkt, maar het doen-alsof zal duidelijk zijn. Het is bedrog, maar uit een goed hart.

Zoals ik het nu vertel, kan het lijken dat ik er een heel karwei aan heb gehad, maar ik schrijf dit gezuiverde, duurzame Nederlands zonder buitengewone inspanning, wat ongetwijfeld de vrucht is van mijn jeugdlectuur. Die bestond merendeels uit oude jong sboeken van mijn vader en goedkope uitgaven, Karl May, *Captain Marryat, Paddeltje, Bontekoe, Robinson Crusoe*, en bij toeval ook de *Romantische werken* van Jacob van Lennep, zes delen uit

1858, afdankertjes van een tante, die nog steeds, deerlijk gehavend, in mijn boekenkast staan. Tel daarbij op de oude school- en leesboeken, die vroeger tal van jaren dienst deden, en nog geen populaire, kinderlijke toon aansloegen - de joviale, oubollige toon van grote mensen op hun hurken, die wel -en de bloemlezingen op de middelbare school, met Nic. Beets, E. Laurillard, mevrouw Bosboom-Toussaint in overvloed: een niet gering deel van mijn vroege lectuur was gesteld in negentiende-eeuws Nederlands, of vooroorlogs Nederlands dat zich aan de vorige eeuw spiegelde. Ik heb er een gemak met boekentaal aan overgehouden: deze stijl, deze sonoriteit, was het kenmerk van het ware, de smaak van het avontuur, de garantie van bijzondere lotgevallen.

Nu ik zelf schrijf, en weer andere avonturen in een grijs verleden bedenk, stroopt de taal die ik ergens diep in het geheugen bewaard heb, de mouwen op: een kolfje naar haar hand. Ik moet erbij zeggen: het geeft me voldoening, er schuilt ook een zekere recalcitrantie in, dat ik dit verjaarde register nog beheers en kan cultiveren: een taal met volzinnen, distinctie en wortels in de geschiedenis.

Tot besluit, en om met mijn tijd mee te gaan, een kleine bekentenis. Op één plaats, in het laatste hoofdstuk van de *Houtduif*, heb ik mij hoogst onhistorisch laten gaan. Bianca draagt daar alleen ‘zo'n Florentijns hemdje met heel dunne schouderbandjes waar ik keer op keer opgewonden van raakte.’ Hier lijkt Rogier ook wel erg op mezelf: ik herinnerde mij mijn eigen grote liefde, luisterrijk in een van haar zwarte hemdjes met laat-twintigste-eeuwse ‘spaghettibandjes’, en die moesten en zouden in mijn boek, of de Florentijnen ze nu kenden of niet. Het aardige is overigens dat je zo'n zin slechts resoluut hoeft op te schrijven, en het is net of het kledingstuk altijd bestaan heeft.

Van de vingernagels van het meisje, ofschoon ik ze alle tien vele malen heb gekust, herinner ik mij niets speciaals.

Jacques Kruithof (1947) schreef buiten de hier genoemde romans de dichtbundel Slaapvertrek (*1984, deels op middeleeuwse thema's), tal van essays over literatuur en muziek, en studies over Robert Musil en Marcel Proust*.

Fragment uit *Het lied van de houtduif*

28 juni

Tamelijk laat op de avond zijn we gisteren toch nog voor anker gegaan in de nabijheid van het Zwin, omdat hier in open water gevaar dreigt van Schotse zeerovers. Onder de kust moet je hoofdzakelijk op je hoede zijn voor gauwdieven die het op de deklading voorzien hebben; een van die lieden, die een paar tinnen kannen bemachtigd had, is met een pijlwond in het hart overboord geworpen nadat Willems oudste hulp, ooit als schutter bij de Arkels in dienst, hem had horen rondscharrelen.

Na twee slapeloze nachten aan boord merk ik dat de jaren klimmen, ze wreken zich met stijve spieren en pijnlijke gewrichten - veel van deze onzinnige reizen zal ik niet meer ondernemen. Er hing vanochtend vroeg een lichte mist, maar gelukkig trok hij spoedig op, en volgens Willem komen we vanmiddag al aan als de scheepvaart niet te druk is. Binnen mijn gezichtsveld liggen er heel wat vaartuigen waar ik mensen zie eten of het tuig redderen, dus ik heb er een hard hoofd in.

We varen langzaam, ik bedenk ineens dat ik de stad voor de eerste maal na zo'n lange reis door de Speipoort binnen zal gaan, langs de oliemolen. Met Moriton kwam ik uit het zuiden, en tussentijds ben ik voor mijn vader nog eens inkopen wezen doen op de jaarmarkt van Champagne, een ongezochte kans om in Reims de kathedraal te zien en langs de boekenstallen jacht te maken op het *Livre du voir-dit* en de *Fontaine Amoureuse*. Een teken te meer dat niets zichzelf gebleven is: iemand anders dan Moriton ontvangt iemand anders dan de Rogier die hij misschien gekend heeft, twee wildvreemde seniores schudden elkaar voor het eerst de hand. Ik vraag me af wie ik voorts nog aan zal treffen, tandeloos en gerimpeld, maar met godweet een naam die ik op de zolder van mijn herinnering nog ergens onder het stof kan vinden, als daar niet al iemand schoongemaakt heeft. Ach nee, daar mocht ook niemand komen.

Ik was al minstens een jaar in Brugge, ik had mij metterdaad dat vernuftige stelsel van boekhouden eigen gemaakt, debet en credit en bruto en netto, benevens allerlei handigheden waar ik nu nog steeds profijt van trek. Zonder deze scholing in sluwheid en precisie had ik me niet van wisselbrieven kunnen bedienen in onze samenzwering tegen de erfopvolgers van de landsheer, of andere trucages die ik zelfs aan dit meest particuliere papier niet durf toevertrouwen. Buitendien had ik veel beter leren zingen en liederen schrijven, waar Moriton nog meer aardigheid in leek te hebben dan in alles wat hij mij ten kantore aan het verstand bracht. Bijgevolg was ik een van de genodigden toen hij op een late zomerdag met allerhande vrienden en bekenden in de

ruime tuin achter zijn huis in de Zilverstraat weer eens een vrolijk zang- en drankfeest aanrichtte. Om hem een plezier te doen, heb ik, zo goed en zo kwaad als het ging, een paar van zijn eigen liederen gezongen, er werd gedanst, en de saltarello had ik wel onder de knie. Het rook er sterk naar de bloemen en kruiden die de gastheer zelf verzorgde, een uitzonderlijke liefhebberij die ik nooit bij een andere man ben tegengekomen.

Terwijl ik mij bij een rijk voorziene tafel een glas witte wijn stond in te schenken, legde Moriton een hand op mijn schouder; hij wilde weten of ik eigenlijk alle aanwezigen kende en begroet had. Vanzelfsprekend was dat zo, maar er bleek op het allerlaatst een nieuwe gaste aangekomen te zijn, een beschermelinge uit het huis van zijn opdrachtgevers, die ik zeker moest leren kennen. We liepen arm in arm de tuin door, waar helemaal achterin een jong meisje op een bank zat, tussen de jasmijn en violen. Ze stond hoffelijk op om ons te begroeten, en zo zag ik haar die mijn gelukzaligheid zou worden én verwoesten, voor het eerst: in een lang, blauw kleed dat naar Italiaanse snit over de borsten en onder de oksels verleidelijk laag uitgesneden was. Dat zag ik, en ik dacht: ik weet niet wat ik denken moet. Niets, waarschijnlijk, behalve dat ik nooit meer iets wilde denken. ‘Heer in de hemel’ kon er nog net mee door, daarom dacht ik dat maar. En dat gebeurt me nog wel eens, vrees ik.

Lange blonde krullen, hoge dunne wenkbrauwen, ivoorblanke tanden, en toen ik haar hand kuste, zag ik welgevormde, gelakte nagels. ‘*Apparuit iam beatitudo mea*’ voegde ik haar toe, want zelf wist ik volstrekt niets te verzinnen. Ze glimlachte, ze had dergelijke loftuitingen uiteraard vaker gehoord. Verder geloof ik niet dat ik die keer nog een woord met haar gesproken heb, maar ik moet ook in het laatst van die middag mijn ogen uitgekeken hebben, want ik zie haar zelfs nu nog glashelder bij die tuinmuur zitten, afwezig als steeds, ietwat afzijdig van ons jolige gezelschap, slechts in haar moedertaal somwijlen een beetje onzin pratend tegen Moritons zangvogels in hun vergulde kooien, ver weg in de tijd als op een miniatuur, Bianca Portinari.

Aanstonds varen we door Sluis. Er komt vast en zeker een hoop oponthoud. Zodra we in Damme zijn, moet de hele handel op lichters of kleinere scheepjes overgeladen worden, gesteld dat die meteen beschikbaar zijn. Dan zal ik toezicht moeten houden, omdat de kruiers gemeenlijk ruwe werklui zijn die dat karwei met hun duwkarren klaren, en wie Willem allicht geen gezag inboezemt. Ik laat hem de geldzaken in dit dorp, de wijn, en de steekpenningen waar hij zo veel kijk op heeft dat hij ze aan mijn beurs kan ontfutselen. Als het allemaal niet snel achter de rug is, wil ik vanavond nog wat andere dingen opschrijven. Ik zal de stad in de verte zien liggen, en er is nog veel dat geboekstaafd moet worden voordat ik onontkoombaar weer naar

dit ene terug verwezen word.

Het was metterdaad buitengewoon onbehouwen volk, en het heeft veel tijd in beslag genomen, zowel om het aan te werven, met al die bonte Genuese en Venetiaanse galeien en nog meer Hanze-koggen aan de kade, als om het behoorlijk aan de slag te houden. Nu, na het avondeten, wordt het langzaam rustig in het logement, maar het nadeel is dat ik de afzonderlijke gesprekken begin te verstaan. Iemand klaagt over het verdwijnen van de zalm die het lawaai van de timmerlieden bij de bouw van een brug ontvluchtte, precies waar hij woont, een ander vertelt, net iets te hard fluisterend, over wijlen de hertog van Orleans, die magische poeders vervaardigde uit de beenderen van gehangenen en die kinderbloed dronk. Uit het klooster hiernaast hoor je de kreten van monniken die aan het kaatsen zijn, ‘tenez, tenez’: die hebben het ook altijd druk met hun ballen, placht Horneweder te zeggen.

Waarom ben ik hier zo onafzienbaar lang niet meer geweest? Er waren aanvankelijk praktische redenen, zoals het schisma, het werd vervolgens werk voor mijn ondergeschikten, maar dat had mij niet hoeven weerhouden. Had ik de durf niet om de stad van mijn jeugd terug te zien, ook toen al het gebeurde reeds lang vergeven en vergeten moest zijn? Lag het wellicht voor een deel aan Liesbeth, die van niets weet maar iets vermoedt of verzint, die afgunstig is op een schim: een dode, een kloosterlinge, een oude, onvindbare vrouw in Toscane?

Wat er ook van Bianca geworden mag zijn, in ieder geval niet iets om jaloers op te zijn, en nog steeds schrikt het mij af daaraan te denken. Een enkele maal droomde ik van haar: ze is ingemetseld in een raamloze zijkapel en roept mij als ik in het duistere kerkschip loop, of ik zie haar krom gegroeid met krukken door een morsige steeg schuifelen.

Henry Sepers
Pronkende en gruwelijke openbaarheid

In 1998 reisde ik enkele maanden door West-Afrika. Op een klamme dag in januari liep ik over het strand van Winneba, Ghana. Het plaatsje ligt aan de kust, zo'n zestig kilometer ten westen van Accra. De grond lag bezaaid met halfvergane vissen en overal zaten mensen boven het zand gehurkt om hun behoefte te doen. Ik deed mijn best hun blikken te vermijden want ik wilde hen niet in verlegenheid brengen, maar als ik een van de mannen of vrouwen onverwacht toch in de ogen keek, las ik daarin enkel een soort afwezigheid. Zij schaamden zich niet.

'Omdat ze geen dubbel bewustzijn hebben,' zei ik tegen Mieke.

'Ja, ja, *le bon sauvage*,' antwoordde ze spottend.

Ik voelde me vies, want ik had me die ochtend niet kunnen wassen. In het hotel waar we logeerden, kwam maar af en toe water uit de kraan. We hadden het bed van de muur moeten wegschuiven, omdat anders de wandluizen ons zouden bespringen.

Via een wankel bruggetje over een in zee uitstromend riviertje kwamen we in de hoofdstraat van het stadje terecht. Mieke keek verrukt om zich heen, op het extatische af, en haalde diep adem om de typisch Afrikaanse geuren op te snuiven. Rottend fruit, vers zweet, houtvuur, bedorven vis, de scherpe stank van open latrines. Het was bijna windstil. Bij deze temperatuur laten alle dingen hun aroma los. De zware tropische melange ging in mijn kleding zitten en leek zich zelfs te hechten aan mijn smaakpapillen zodat ik haar ook kon proeven. Misschien waren mijn zintuigen overprikkeld. Toen we de avond daarvoor, ingeklemd tussen onze medepassagiers, in een minibusje hiernaartoe waren gereden, had ik zelfs gemeend de vlekken op de gulp van mijn buurman te kunnen ruiken. Sperma. Het was beslist de lichtzilte geur van mannelijk zaad.

'Ruik dan zelf,' fluisterde ik tegen Mieke.

Maar ze lachte me uit.

Mieke was sinds twee weken mijn vriendin. Ik had haar ontmoet in de bus van Tamale naar Kumasi. Haar blonde haar lichtte fel op tussen al die zwarte kroeskoppen. De chauffeur vond dat op haar bank wel een extra persoon kon plaatsnemen, omdat zij zo dun was. Die persoon werd ik. Slalommend was de bus door het landschap getrokken, want overal zaten gaten in het wegdek. Ik werd steeds tegen Mieke aangeslingerd. We hielden er talloze blauwe plekken aan over, die we diezelfde avond nog aan elkaar toonden. Mieke bleek uit het Gelderse Wijchen te komen en een bedachtzame manier

van vrijen te hebben. Ze onderging de liefdesdaad als een regenbui waarvoor ze nergens kon schuilen.

‘Ik voel me schuldig,’ zei ze. ‘Ik heb nog een andere vriend en die heb ik eeuwige trouw beloofd.’

Ik liep over de rode aarde van het stadje, langs tientallen kraampjes en lemen ovens waarin vis lag te garen. Aan de andere kant van een laag muurtje stond een meisje van een jaar of achttien. Ze had zich van boven tot onder ingezeept. Haar zwarte huid glom en stak scherp af tegen het witte schuim. Toen ze zag dat ik naar haar keek, lachte ze me toe. Niet besmuikt, maar voluit haar witte tanden tonend, haar tong, haar zachtroze verhemelte. Plotseling draaide ze zich om, de zwarte Venus. Ze pakte een emmer met water en wierp de inhoud over haar hoofd. Haar naaktheid was verpletterend. Weer die klaterende lach. Ze liep weg. Ik zag dat haar reusachtige billen onafhankelijk van elkaar konden bewegen.

Tien meter verderop, aan de andere kant van de weg, zat op een keukenstoel een bejaarde vrouw. Naast haar stond een grote fauteuil. Het rode pluche was versleten, het houtwerk was kaal. Een verchroomd fotolijstje steunde tegen de rugleuning. Er zat een zwartwitfoto van een oude man in. Mieke ging onmiddellijk informeren wat dit nu weer te betekenen had. Gelukkig sprak ze Twi, de taal van de Ashanti.

Mieke sprak nog zes andere talen vloeiend.

‘Het is haar overleden echtgenoot,’ rapporteerde ze een paar minuten later. ‘Die foto vertegenwoordigt zijn geest. Hij zat altijd in die stoel en zolang zijn lichaam nog boven de grond staat, laat zijn ziel die plek niet los.’

We keken nog eens naar de vrouw en de foto. Ik knikte respectvol en wilde verder lopen. Maar de vrouw stond plotseling op en wenkte ons. We moesten haar volgen. Ze voerde ons naar een lemen hutje. Daar lag, in een open kist, haar echtgenoot opgebaard. Zijn huid had de kleur van donker hout dat te overvloedig in de was is gezet.

‘Geweldig hè,’ riep Mieke toen we weer op straat liepen. ‘De mensen tonen je alles, zelfs hun doden.’

Ik knikte.

Achter mij klonk geschreeuw en tromgeroffel. Ik keek om en zag hoe een bontuitgedoste massa zich door het straatje perste. Ik deed een paar stappen opzij en kwam op een rommelig erf terecht met een halfonttakelde auto, een paar kippen, een klein jongetje dat slechts een hemdje droeg - het zwarte piemeltje stak er parmantig onderuit. De stoet trok langs mij. Ik voelde mij verschrikkelijk blank en toeristisch, droeg een safaribroek met heel veel handige zakken, mijn geldtasje hing als een schaamlap voor mijn kruis. Uit de

massa rees de Boeddha-achtige gestalte van een Chief op. Hij zat in een draagstoel, met tussen zijn machtige dijen geklemd een meisje van een jaar of twaalf. Ze wuifde haar vader koelte toe met een reusachtige waaier. Desondanks parelde het zweet langs de wangen van de Ashantikoning. Hij droeg een schitterend *kente*-gewaad met rode en gele strepen. In zijn linkerhand had hij een gouden staf, waarmee hij zegenende gebaren maakte naar het publiek. De trommels lieten zich nu begeleiden door fluiten die een schrille melodie vertolkten. Er werden meer Chiefs voorbij gedragen, even kleurrijk uitgedost. Aan de buitenkant van de stoet dansten oude vrouwtjes met naakte bovenlijven. Ze gilden. Hun leeggelopen borsten zwiepten van links naar rechts als de kloten van een dravende hengst. Hun gezichten waren wit gemaakt. Het dunne haar stond recht omhoog en was met henna gekleurd. Een van de heksjes keek mij kwaadaardig aan. Ze schreeuwde woorden die ik niet verstond. Mieke glimlachte. Vervloekt was ik. Over een uur, een dag, een jaar zou ik plotseling dood ter aarde neerstorten. Gefascineerd keek ik naar haar gelooide tieten. Ik vermoedde dat ze in die leren zakjes gif bewaarde. Toen ze weg was, giechelde ik van angst. Ze kan vliegen! dacht ik. Ze kan beslist vliegen! 's Nachts verheft ze zich hoog boven de golfplaten daken van het stadje om zich naar de plek te begeven waar ze zich door haar duivelse minnaar laat berijden.

‘Het is hier net de Middeleeuwen,’ zei ik tegen Mieke.

‘Ben je daar dan wel eens geweest?’

‘Waar?’

‘Nou, in de Middeleeuwen natuurlijk.’

‘Nee, natuurlijk niet. Maar...’

‘Nou, hoe weet je dat dan zo precies? Vind je de mensen hier achterlijk of zo?’

‘Nee,’ antwoordde ik geschrokken, ‘natuurlijk niet! Nou ja, het lijkt op het beeld dat ik van de Middeleeuwen in mijn hoofd heb.’

Misschien hoopte ik in Afrika iets terug te vinden van *'s levens felheid*, zoals de titel luidt van het eerste hoofdstuk van Johan Huizinga's *Herfsttij der Middeleeuwen*. In dit standaardwerk uit 1919 (sic!) schetst hij een beeld van de late Middeleeuwen, niet als aanloop naar de Renaissance, maar als een slotakkoord.

‘Door het voortdurend contrast, door de bonte vormen, waarmee alles zich aan de geest opdrong, ging er van het alledaagse leven een prikkeling, een hartstochtelijke suggestie uit, welke zich openbaart in die wankele stem-

ming van ruwe uitgelatenheid, hevige wreedheid, innige vertedering, waartussen het middeleeuwse stadsleven zich beweegt.'[1.]

Ik dacht: ook het leven in Ghana is vol contrasten, en het is vooral verschrikkelijk *zichtbaar*. Eten, sterven, liefhebben, bijna alles vindt plaats op straat. De West-Afrikaan relativeert niet alles stuk, is zich niet overbewust van een geschiedenis vol nutteloze strevingen. Hij *checkt* en *dubbelcheckt* niet voortdurend zijn impulsen. Is schaamteloos. De moderne westerling denkt binnenkort de Theorie van het Al te kunnen opstellen. De West-Afrikaan durft, net als de middeleeuwer vroeger, het raadsel in stand te houden. Hij stelt zich geen onmogelijke vragen, maar beschikt over talloze schitterende, kleurrijke, levenskrachtige antwoorden.

'En al de dingen des levens hadden een pronkende en gruwelijke openbaarheid. De leprozen klepten met hun ratel en hielden ommetochten, de bedelaars jammerden in de kerken en stalden er hun wanstaltigheid uit.'[2.]

Misschien is het beeld dat Huizinga schetste enigszins romantisch en achterhaald, meende ik, maar het prikkelt tenminste de fantasie. Als romanschrijver zoek ik naar krachtige beelden, niet naar dorre feiten. De historische waarheid zal me een worst wezen. De clichés over een tijdperk zijn niet voor niets zo vitaal: ze benadrukken het anderszijn van een periode en maken haar tegelijkertijd herkenbaar. Zulke gemeenplaatsen appelleren aan onze hang naar het exotische, vooral als dat iets weerspiegelt van een verloren paradijs. Wee de wetenschapper die van de ridder een ordinaire sergeantmajoor maakt, van de heks een eenvoudig kruidenvrouwtje en van het geloof in de duivel een vorm van massahysterie. In de Middeleeuwen was het sprookje nog niet naar de wereld van de fictie verbannen, en voor wie dat achteraf alsnog doet, interesseerde ik me niet.

In Nederland, redeneerde ik verder, is alles grijs: de kleding, de opvattingen, de gebeurtenissen. In Winneba kom ik de dood op straat tegen in de persoon van een man met een gepolitoerd gezicht, in de Middeleeuwen ging hij soms vermomd als een schone jongeling. Op het Rokin in Amsterdam heb je het mechanisch geweld van een tram nodig om een glimp van hem te kunnen opvangen. Daarna wordt hij snel met een wit laken toegedekt.

Vroeger kon je met de dood praten, van aangezicht tot aangezicht. Hij trok zijn eigen plan, maar toch: hij luisterde beleefd en keek niet raar op van de smoesjes die je bedacht om niet met hem mee te hoeven gaan. 'Och, Dood, zidi mi zo bi, als ik er alderminst op moede? Dood, wildi van mi hebben goede? Duzend pond zal ik u geven opdat ik behouden mag mijn leven [...].[3.]

Bij ons is de dood geen meneer, maar een toestand die 'intreedt'. Ach, misschien toch nog een personificatie? Alsof hij je lijf binnenstapt en daar één voor één je organen uitschakelt. In ieder geval maken wij het liefst zelf uit

1. J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*. Groningen 1973 (twaalfde druk), p.2
2. J. Huizinga, *Herfsttij* p.1
3. *Den spiegel der zaligheid van Elkerlijk*. Zwolle, 1969

hoe laat hij komt. En als hij niet op tijd is, wapperen we ongeduldig met een euthanasieverklaring.

En het kwaad? Het kwaad balt zich niet meer samen in één gedrochtelijk wezen, maar heeft zich verspreid over alle mensen, is onvindbaar en onherkenbaar geworden. Als de duivel zich had verkleed als een mooie vrouw, schrok je tenminste nog van haar koeienstaart of bokkenpoten als ze zich uitkleedde. Er kwam altijd een moment waarop ze zich verraadde. Vandaag de dag onderscheidt het kwaad zich niet meer.

'Tss,' zei Mieke. 'Dat denk jij omdat je niet goed oplet.'

We dronken cola in een bar en ik vertelde haar over wat mij bezighield.

'Wat had ik graag eens een glorieuze intocht van King Arthur meegemaakt,' zei ik. 'Tenslotte was hij ook niet veel meer dan een Chief. Of een bezoek gebracht aan Ruusbroec in het Soniënwoud! Of achter de heg gelegen van het erf waar Tibeert de kater meneer pastoor van zijn *beursje zonder naad* ontdeed! Of in de kroeg willen kijken waar Mariken met Moenen haar liederlijkheden beging!'

'Je haalt fictie en werkelijkheid weer eens door elkaar,' schamperde Mieke. 'Zelfs Ruusbroec kon Mariken niet ontmoeten, al woonde hij nog zo dicht bij Antwerpen. Maak toch niet steeds van die vergelijkingen. Leef in het hier en nu, dan maak je de minste fouten.'

Ik zweeg. Bij Mieke mochten woorden nooit blijven rondcirkelen. Ze moesten zich onmiddellijk hechten aan een voorwerp of idee. Toen ik haar had verteld dat ik schreef en mijn debuutroman de titel *Het feest van de mollen* droeg, zei ze: 'Mmm, zeker een kinderboek.'

En even later: 'En, heeft dat mollenboekje nog een beetje verkocht?'

Toch was Mieke een ontwikkelde vrouw. Ze had een graad in de filosofie, met als afstudeerrichting logica en als bijvak wiskunde. Ze had zelfs een paar jaar op het conservatorium gezeten.

De titel van mijn eerste boek verwijst naar het bekende gedicht van Anthonis de Roovere, *Vander Mollenfeeste*. Peter Wambuis, de hoofdpersoon, koestert het *memento mori* van de middeleeuwer. Zozeer zelfs dat hij met niets anders bezig is. Hij trekt zich terug op het platteland om te versterven. Toen hij nog docent wijsbegeerte was, ontwikkelde hij een eigen filosofie, het *otonisme*. De naam is afgeleid van het Spaanse woord *otoño*, dat herfst betekent. De verwijzing naar Huizinga zal duidelijk zijn, al slaat het begrip bij Wambuis niet op het naderend einde van een periode, maar vooral op zijn eigen doodsdrift. Later in het verhaal blijkt zijn 'filosofie' het cerebrale antwoord te zijn op een dramatische gebeurtenis in zijn leven. Tijdens een wandeling in de Andes valt zijn vriendin Wanda van een rots en ze komt

daarbij om het leven. Of heeft Wambuis haar geduwd?

In *Het feest van de mollen* praat mijn hoofdpersoon nooit direct over zijn confrontatie met *'s levens felheid*. Hij sublimeert zijn ervaringen, heeft eindeloze discussies met een libertijnse dorpspredikant, straft zichzelf door te trouwen met een onaantrekkelijke welzijnswerkster. Hij spreekt nooit over zijn verleden. Het is zelfs de vraag of hij zich dat nog bewust is, of hij het echte leven niet helemaal heeft laten overwoekeren door een levensvisie die werkt als een vorm van penitentie, maar tegelijkertijd een pleister op de wonde is. Zijn 'filosofie' voorkomt dat hij wordt gedwongen de feiten onder ogen te zien.

In het boek maak ik gebruik van middeleeuwse noties, zonder mij ook maar een ogenblik af te vragen of ik dat op een historisch verantwoorde manier doe. De mediëvist Herman Pleij noemde de Middeleeuwen eens een 'passepartout-tijdperk'.[4.] Voor een schrijver hoort het dat ook te zijn. Ik schrijf fictie, altijd. Ik koester het raadsel. Net als bij de 'filosofie' van Peter Wambuis, komen mijn verhalen in plaats van het werkelijke leven. Ze verdringen het zelfs. Duwen het van de rots.

Intussen had de stoet het dorpsplein bereikt. De Chiefs zaten, omringd door hun vazallen, in een halve cirkel rond een spreekgestoelte dat vlak voor de kleine kerk stond opgesteld. Halfontklede meisjes hielden parasollen boven hun hoofden. De jonge vrouwen hadden kegelvormige borsten, die leken te zijn geschapen door een briljante koperslager.

Er ging een priester achter de katheder staan. De heksjes waren nergens meer te vinden. De man van God testte de geluidsinstallatie. Gekraak en gepiep. De Chiefs keken zelfbewust voor zich uit. Hun minachting voor techniek was legendarisch. Ze lieten waterleidingen afsluiten en over een van hen ging het verhaal dat hij een nieuwe auto kocht zodra de tank van zijn oude leeg was.

'Die verhalen zijn gelogen,' zei Mieke. 'Verzonnen door de blanken. Net als die gouden hemelbedden en badkranen.'

Ik geloofde er niets van. Wilde het niet geloven. Ik vond het prachtig, dat vertoon van rijkdom. In de Middeleeuwen lieten ter dood veroordeelde edellieden zich zelfs in vol ornaat naar het schavot rijden, waar ze in 'pronkende en gruwelijke openbaarheid' werden omgebracht.

Plotseling klonk gezang en ritmisch handgeklap. *Glory, glory hallelujah*.

Oh lord won't you buy me a Mercedes Benz, neuriede ik er zachtjes doorheen. Mieke gaf me een schop tegen mijn linkerbeen.

'In de Middeleeuwen hadden ze tenminste duidelijke straffen,' fluisterde ik

4. *BZZLLETIN* 124, maart 1985

in haar oor. ‘De schandpaal, kielhalen, vierendelen, brandstapel, galg. Hier schijnen ze er ook wat van te kunnen. Ik zou maar oppassen als ik jou was.’

Na het gezang bleek de geluidsinstallatie eindelijk te werken. De zwetende jonge priester stak telkens een vinger tussen zijn parelende nek en witte boordje, als was hij bang dat zijn woorden anders in zijn strottenhoofd zouden blijven steken. Hij had zeker tien minuten nodig om de Chiefs en hun voorouders, ouders, broers en zusters, neven en nichten, zoons en dochters, kleinkinderen, bedienden en kindermeisjes, vee, pluimvee en wagenpark eer te bewijzen. Pas toen was God aan de beurt. Mieke werd onrustig en wilde weg. ‘Kom,’ zei ze en trok me achter zich aan. We maakten ons los uit de massa en zagen dat zich bij een grote boom die in een zijstraat stond een andere samenscholing had gevormd. Een iets kleinere dan die waaruit we ons zojuist hadden losgemaakt, maar toch aanzienlijk van omvang.

We sloten ons bij het oploopje aan, maar zagen niets. Wel hoorden we geschreeuw en gegil. Langzaam drongen we naar voren. We hoefden niet veel moeite te doen om dichterbij te komen, het was of een middelpuntvliedende kracht ons door de mensenmassa trok. Toen deinsden we terug. Vlak voor de boom zag ik een bijna naakt meisje staan. Ze maakte wilde bewegingen met haar hoofd en bovenlijf. Er stond schuim op haar lippen. Voor haar stond een man met net zo'n witgemaakt gezicht als dat van de heksjes uit de optocht. Hij zwaaide met een kwast van dierenhaar, kauwde op boombladeren en spuwde het jonge meisje telkens in haar gezicht. Hij vuurde harde, krachtige stralen op haar af. Haar hele lichaam kwam onder de groene klodders te zitten. Haar gegil klonk hoog en schril. Ze sloeg woest om zich heen. Maakte obscene bewegingen met haar onderlijf.

Orewoet, dacht ik.

‘Zeker zo'n initiatierite,’ zei ik tegen Mieke.

‘Net als in de Middeleeuwen zeker,’ antwoordde ze schamper. ‘Jij haalt alles door elkaar. Het is *voodoo*. Gewoon *voodoo*. Het is magisch, niet mystiek.’

Er werd een schaap door de mensenmassa gedreven. Hij wilde wegrennen, maar een groepje mannen greep hem stevig vast. Een van de kerels pakte een mes en sneed het beest met één haal de strot door. Niet helemaal, want het was niet meteen dood. Het bloedde wel hevig. De mannen bonden een touw om zijn voorpoten. Ze sleurden het schaap achter zich aan, maakten twee, drie rondjes om de boom, cirkels van bloed trekkend. Op zijn knieën werd het dier door het zand gesleept. Toen stortte het eindelijk dood neer.

Het meisje was tot rust gekomen. De voodoopriester was verdwenen. Ik hoorde opnieuw het gezang van de openluchtkerkdienst. Het publiek van het offerritueel verspreidde zich. Een keurige man, gekleed in een donkerbruin kostuum en een gladgestreken wit overhemd, sprak mij aan.

‘U moet niet naar dit soort dingen kijken,’ zei hij. ‘Het is duivels, *black*

magic. De meeste Ghanezen schamen zich hiervoor. De mensen die zich met voodoo bezighouden zijn achterlijk. Alleen God kan ons beschermen tegen Satan.'

Toen ik hem niet onmiddellijk gehoorzaamde, begon hij aan mijn blouse te trekken. Niet op een agressieve manier, maar met de doortastendheid van alle ogenschijnlijk bescheiden mensen. Met Mieke bemoeide hij zich niet.

'Waar maakte hij zich druk over,' redeneerde ik tegen Mieke toen we terug naar het hotel liepen. 'Onze Middeleeuwen kenden vele heidense rituelen. Duiveluitdrijvingen, Sint-Vitusdansen, tovenarij. Germaanse gebruiken verbonden zich gemakkelijk met het christendom. Zelfs het kannibalisme kreeg zijn plaats in de katholieke mis. *Neemt, eet, dit is mijn lichaam*. Zonder het heidendom was het Roomse geloof oersaai geweest. Geen kerstboom, geen paaseieren, geen gegoochel met wijn en bloed. In rituelen zoals we net zagen, worden oerinstincten zichtbaar. Seks, dood. Ook de Bijbel gaat over seks en dood.'

Ik sloeg een arm om Miekes schouders.

'Als je hier geweest bent, snap je meer van de Middeleeuwen dan na het lezen van duizend boeken over die tijd,' zei ik enthousiast.

'Wat een gelul,' zei Mieke, welsprekend als altijd.

De volgende dag arriveerden we in Elmina. We bezochten de slavenburcht en namen onze intrek in een duur hotel.

'Om even bevrijd te zijn van de Middeleeuwen,' zei ik glimlachend tegen Mieke. 's Avonds zaten we op het terras, allebei met een dure cocktail voor ons, en keken naar een heldere hemel. Mieke wees me de sterrenbeelden aan. Grote Beer, Kleine Beer, Andromeda, Cassiopeia, Cygnus.

Toen we terugkeerden in onze comfortabele kamer probeerde ik het televisietoestel nog even uit. Het hotel beschikte over een schotelantenne. De ene na de andere zender kwam voorbij. Uiteindelijk vond ik een van de commerciële Nederlandse zenders. Er werd een *reality*programma uitgezonden. Camera's registreerden het dagelijks leven van een groep mensen die zich in een huis hadden laten opsluiten.

Na een tijdje zei Mieke: 'Om terug te keten naar de Middeleeuwen had je net zo goed in Nederland kunnen blijven. Wat je toen op straat zag, is nu elke dag op tv. Mensen die de liefde bedrijven, hun behoefte doen, sterven. Vrouwen die een kind baren. En dan allemaal nog in *close-up* ook. Je kunt kijken zoveel je wilt, in de anonimiteit van je eigen huiskamer. Geweldig toch?'

Toen ik de volgende ochtend wakker werd, lag Mieke niet naast me in bed.

Ik ging op zoek, vroeg ten slotte aan de receptionist of hij wist waar ze was. ‘Vanochtend vroeg wilden we u nog waarschuwen,’ zei hij. ‘Het meisje van het ontbijt vond haar in het zwembad. Ze lag op haar rug in het water, minutenlang, zonder ook maar een teen of pink te bewegen. Alsof ze als een plank kon blijven drijven. Het meisje dacht dat ze dood was. Maar net toen ze zich wilde omkeren om hulp te halen, zag ze hoe uw vriendin rustig naar het trapje zwom, zich afdroogde en naar een badhokje liep. Even later rekende ze af, ook voor u trouwens, en reed weg in een taxi samen met een man met een lapje voor zijn linkeroog.’

Mijn nieuwe (vierde) roman heet *Superlive*. Het verhaal gaat over een meisje dat haar leven lang te zien is op televisie. Ze is zelfs speciaal ten behoeve van het kijkvolk verwekt en wordt zo de Allerbekendste Nederlander. Op haar achttiende jaar verdwijnt ze. De kijkers verdenken haar vader, de Aalsmeerse regisseur Jeremias Grool, ervan dat hij meer weet. Ze bedreigen hem en daarom brengt de politie hem naar een geheim adres. Meer nog dan Peter Wambuis uit *Het feest van de mollen* lijkt hij behoefte te hebben aan penitentie, al is het niet duidelijk voor welke zonden precies. Hij heeft fantasieën over de middeleeuwse straffen die men hem zou kunnen laten ondergaan. Vierendelen, brandstapel, schandpaal. De geschiedenis speelt zich af in de nabije toekomst, in een tijd waarin de samenleving verder is verhard en de doodstraf weer is ingevoerd.

Mieke had gelijk. Er is geen tijdperk zo exhibitionistisch als het onze. Ik heb op tv mensen zien sterven, kinderen geboren zien worden, de meest bloederige operaties zien uitvoeren. Ik zag hoe een jong meisje zichzelf bevredigde, een vrouw haar man aan de kant zette (*real live!*), mannen voor duizend gulden midden op straat in hun broek pisten. Iederéén heeft het kunnen zien. Drie jaar geleden, toen ik aan *Superlive* begon te schrijven, meende ik een absurdistisch verhaal bedacht te hebben. Na programma's als Big Brother is mijn roman echter realistisch geworden.

Ik heb de Middeleeuwen niet langer nodig als inspiratiebron, en hoef zelfs niet meer naar Afrika af te reizen om iets van de sfeer van die tijd te proeven. Aan het begin van de twintigste eeuw presenteerde Huizinga *de pronkende en gruwelijke openbaarheid* van de late Middeleeuwen als een onderscheidend kenmerk. Op dit punt gaat zijn verhaal niet langer op. De Middeleeuwen waren oneindig decenter en terughoudender dan onze tijd. De primitieve driften van vroeger zijn niet verdwenen, ze zijn hooguit winstgevend gemaakt. Als de middeleeuwer een bloot kind was, is de eenentwintigste-eeuwer een naakte hoer. Wij *zijn* onszelf niet, wij *tonen* onszelf.

We willen voortdurend in de spiegel kijken en griezelen. We zijn eerlijk tegen elkaar, net zolang tot al onze verborgen motieven zijn onthuld. Maar tegelijkertijd zijn we meesters van de ironie. Avond aan avond kijken we naar de Grote Ontbindingsshow. Ons verval wordt vierentwintig uur per dag gefilmd. Wat genieten wij van dit feest van de mollen!

Moissac, abdijkerk St Pierre, tympaan met het Laatste Oordeel (12e eeuw)

Henry Sepers (1955) werkt in deeltijd als leraar Nederlands op een middelbare school in Almere. Hij publiceerde onder meer de romans Het feest van de mollen *(1993)*, De kunstenaars *(1994) en* Bedachte stad *(1997). Zijn nieuwe roman*, Superlive, *verscheen in april van dit jaar. Verder publiceerde hij in (o.a.)* Hollands Maandblad *en* Maatstaf.

Fragment uit *Het feest van de mollen*

Maandag 16 september

De colleges zijn nog niet begonnen, dus ik kan mij volledig wijden aan mijn artikel over het *otonisme*. Ik vrees dat het op mijn collega-wijsgeren weinig indruk zal maken, maar desondanks zal ik het concept uitwerken, al is het maar omdat ik alleen dan mijn gedachten kan leren kennen. Van Helden en Jan de Treek vinden dat mijn manier van werken in strijd is met de wetenschappelijke doelstellingen van de Centrale Interfaculteit, volgens welke er in het denken best proefballonnen mogen worden opgelaten, als ze maar niet meer dan een paar meter boven de aarde opstijgen en met de vaste grond van de feiten verbonden blijven via een stevig touw, gevlochten uit doorwrochte redeneringen. Het geloof in de ratio is heilig in ons instituut. Mijn emotioneel-speculatieve filosofie wordt er afgedaan met termen als ‘holisme’ en ‘semi-religiositeit’.

‘Otonisme, het denken van de herfstmens’ gaat het artikel heten. Ik trek erin ten strijde tegen de mensen van de lente, de vitalisten, zij die menen dat de dood hen het recht geeft tot explosies van levensdrift, alsof elke avond de laatste is voor de allesvernietigende oorlog, alsof iedereen zich aan boord van de Titanic bevindt. ‘April is the cruellest month, breeding lilacs out of the dead land, mixing memory and desire,’ schreef Eliot al. Als krokusjes schieten de mensen uit de grond en ze leven zich uit in de meest schreeuwende kleuren: het bloedrood van de oorlog en van de passie, het geel van de zon, het blauw van de ijle verten dat hen wegtrekt van de plaats waar ze tot rust zouden kunnen komen, om daar te ontdekken dat de dood ze zelfs in Ispahaan weet te vinden.

Kan het werkelijk niet anders? Is het niet veel verstandiger en logischer je tijd te gebruiken om je voor te bereiden op je eeuwige afwezigheid? Kan het *carpe diem* van de arrogante renaissancemens niet weer verruild worden voor het *memento mori* van de middeleeuwer? Hij stelde het leven in dienst van de dood en wist dat al onze strevingen, hoe belangrijk ook, eindigen in het feest van de mollen, onder de zerken van het stille kerkhof, waarboven de populieren ruisen.

Kijk naar het herfstblad. Onder gunstige omstandigheden begint het al wat van zijn frisse groenheid te verliezen in augustus, om in september te verdrogen en in oktober op te vlammen in schitterend rood en geel, veel intenser van kleur dan de zuurstoktinten van de krokussen. Het blad dwarrelt aan het eind van de maand, als zijn leven voorbij is, omlaag, gracieus, in een koninklijke vlucht, plechtig bijna en vergaat op de grond, voor iedereen zichtbaar, zonder schaamte de ragfijne structuur van zijn nerven tonend.

Rein Bloem
Vai t'en chansos
Zing er op los

De eerste keer dat ik in het openbaar een canzo zong, nu vijfenveertig jaar geleden, was bij Moustier-Ventadour. Een gehucht met een aardig café op een snikhete dag. Ik dronk uit een eeuwenoude tinnen beker en werd smakelijk de weg gewezen. Aan de voet van een beboste heuvel stond een driehoekig bord met een adder en een doodskop, het scheen hier niet pluis.

Desondanks naar boven, want hier moest de ruïne van het kasteel te vinden zijn, waar troubadour Bernart de Ventadour zijn liefdesliederen componeerde. Het voetpad was breed en wond zich omhoog, geen adder te zien. Vrij plotseling maakten de bomen plaats voor ruimte en lucht, een plateau met twee, drie brokstukken rots en daartussen een leger van adders, onschuldig stovend in de brandende zon. Even dacht ik zoiets als: waar gevaar dreigt, is de redding nabij, maar die Duitse lijfspreuk kende ik toen nog niet. Dus dacht ik aan niets. *Farai un vers de dreyt nien*, dit lied van Willem IX de grondlegger weet van niets, dus baste ik er voor het eerst op los:

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra l rai,
que s'oblida es laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veya jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no.m fon.

Bij de eerste vier regels wist ik ongeveer wat ik zong: een leeuwerik slaat zijn vleugels uit naar de zon, vergeet zich, laat zich vallen en de zoetheid vult zijn hart. Maar bij het tweede kwartet, op een klimmende en weer dalende melodie, vergat ik de woorden en het deed er niet toe.

Achteraf zocht ik twee Nederlandse vertalingen op om te ervaren of ze zingbaar waren:

> Zie ik de leeuwerik van vreugd
> Zijn vleugels uitslaan in de zon -
> Van zoetheid die mijn hart verheugt
> Buiten zichzelf, werpt hij zich om -
> Naijverig word ik dan op
> Elk die de voorspoed vergezelt,
> En het verbaast me dat daarop
> Mijn steeds verlangend hart niet smelt.
>
> [vertaling: Jacques Kruithof]
>
> Als ik de leeuwerik aanschouw,
> die opklimt in een zonnebaan
> maar neerstort uit het hemelblauw:
> van hartelust te zeer ontdaan...
> hoe knaagt mij dan de afgunst, op
> elkeen die lust kent en jolijt;
> en welk een wonder dat daarop
> mijn hart niet van verlangen splijt!
>
> [vertaling: Ernst van Altena]

Ieder zingt zijn eigen lied, maar of de noten passen op de Provencaalse melodie vraag ik me af.

De eerste vertaling is dicht bij de tekst maar swingt niet, de tweede is overdreven en mist de ernst van de beurtelingse stemming van de verlangende zanger. Jubelschrik wordt hier verklankt in wisselende ritmes en wat eerst een overbekende, zoetgevooisde metafoor lijkt te zijn, verandert in een diepzinnig register met raadselachtige toespelingen. Die golflengte kun je over het hoofd zien of proberen er wat van te maken. In de vijfde strofe van deze canzo staat een merkwaardige zin:

> *et ai be faih co.l fols en pon* [en ik gedroeg me als de gek op de brug]

Van Altena komt in zijn vertaling niet over die brug: Ach, elk valt... die met zotte kop een te hoog merriepaard berijdt.

Is dat een grap ten koste van de versmade minnaar, die te ver is gegaan in zijn verlangen?

Een Oudfrans spreekwoord leert ons hoe een voorzichtige man zijn paard te voet bij de teugel neemt om veilig aan de overkant te komen; man en paard zouden eens kunnen struikelen.

Verrassend is de oplossing van Ezra Pound (mijn leidsman in *The spirit of Romance*, 1960):

hij verwijst naar Aesopus, *probably an allusion to the fable of the greedy dog*: een gulzige hond steekt een rivier over met een stuk vlees in de bek en hij ziet zijn schaduw in het water, hij tast toe, verliest dus zijn hap, omdat hij teveel van het goede wou. *Sic quisquis alienum quaerit, dum plus vult, suum perdidit*.

De tekst van Bernart is daarmee nog niet verklaard, misschien zit er nog een addertje onder de brug. *Fols en Pon*, daar gaat het om, dat raak je nooit meer kwijt.

Hoe speels en gewiekst de troubadours (in de 12de en 13de eeuw) ook zingen om hun publiek te vermaken... er is zowaar nog een diepere laag in het spel. Het genre van de *alba* (de dageraad- of wachterliederen) lijkt flauwekul: een minnaar klimt van buiten in de nacht ongezien naar zijn geliefde en voor alle zekerheid houdt beneden een vertrouweling de wacht, met het oog op het krieken van de dag, zonder dat de kasteelheer en zijn personeel onraad merken. Maar daar gaat het eigenlijk niet om: wat in een spannend en amusant verzonnen verhaal op de voorgrond speelt, heeft niet zelden een stoutmoedige clou in petto waardoor de stemming omslaat.

Een prachtig voorbeeld is een *alba* van Guiraut de Borneill. De inzet qua muziek en tekst is raak:

Reis glo - ri - os, ver - ray lums e clar - tatz,
Totz po - de - ros, Sen - hor, si a vos platz,
Al mieu com - panh si - as fi - zels a - ju - da;
Qu'ieu non lo vi, pus la nuech fo ven - gu - da,
Et a - des se - ra l'al - ba!

Vorst vol glorie, licht dat de waarheid draagt,
Almachtige God, zo het U behaagt,
Wees mijn vriend tot hulp in deze duisternis:
ik zag hem niet sinds de nacht gevallen is,
En aanstonds breekt de dag aan.

[vertaling: Jacques Kruithof]

Als ik deze strofe zou zingen, dan zou ik het publiek (zo aanwezig) met kracht overvallen: God, de lichtdrager, zou van pas komen als hij de minnaar in de duisternis nog wat tijd zou gunnen, want de wachter is bezorgd om zijn vriend. De rolverdeling en de suspense gaat onmiddellijk werken; nadat twee kordate balken bestemd zijn aan het opperwezen, maken we in twee andere frases kennis met de wachter, die nota bene de vriend is van de vrijer; wie weet is hij jaloers en had hij iets van het rendez-vous willen zien. In ieder geval is hij betrokken en bezorgd, zoals zal blijken in het éénregel refrein. We volgen in spanning het verhaal vijf strofen lang, dan komen we even tussenbeiden en dan komt de clou...

Mooie gezel, of je nu slaapt of waakt,
Slaap niet langer, zorg dat je zacht ontwaakt:
ik zie in het oosten de ster hoog branden
Waardoor ik weet: de ochtend is op handen,
   En aanstonds breekt de dag aan

Mooie gezel, ik spoor je zingend aan:
Slaap niet langer, ik hoor al vogels slaan;
Ze zijn op zoek naar de dag in de houtwallen:
Vrees de jaloerse die je komt overvallen,
   En aanstonds breekt de dag aan.

Mooie gezel, kom, buig je uit het raam,
En zie hoever de sterren zijn gegaan;
Hoe getrouw ik jouw gezel ben, weet je dan
Laat je dicht achterwege... groot kwaad komt ervan,
   En aanstonds breekt de dag aan.

Mooie gezel, ik sliep geen ogenblik
Sinds je mij verliet: geknield lag ik
En bad tot God, de zoon der Heilige Maagd,
Die ik steeds om je terugkeer heb gevraagd,
   En aanstonds breekt de dag aan.

Mooie gezel, hier buiten op straat,
Vroeg je mij te waken tegen het kwaad,
Geen oog te sluiten voor de dag aanbreekt
Nu luister jezelf niet naar mijn lied dat smeekt,
   En aanstonds breekt de dag aan.

De trouwe wachter gooit er steeds een schepje bovenop: de jaloerse (c.q. de wettige echtgenoot!) staat al voor de deur; de wachter (de vriend en mogelijke mededinger) knielt en bidt en roept zelfs Jezus aan; indirect speelt ook de Maagd mee, maar de overspelige vrouw blijft voorlopig buiten schot; het kwaad en erger is daar...

We hebben lang gewacht, het wordt eindelijk tijd dat de minnaar aan het woord komt.

Om het spel nog iets te rekken leg ik de slotstrofe in de vertaling van Van Altena voor:

> Mijn goede vriend, ik lig zo warm en zacht
> dat ik verzucht: bleef het maar immer nacht,
> dan houd ik hier de liefste aller vrouwen
> warm in mijn arm, dus niets kan mij benauwen:
> afgunstigen noch 't oosten.

Een erotische verzuchting, die als een nachtkaars uitgaat. Een schrikbare clou blijft uit.

Kruithof komt er heel wat dichterbij:

> Lieve gezel, dit is een plaats zo goed
> Dat ik geen dag of dageraad meer moet.
> De edelste vrouw die ooit werd geboren
> Ligt in mijn armen, wat zou ik mij storen
> Aan die zot of aan die dag?

Geen verzuchting maar een vloek. Het refrein mondt eensklaps uit in *Lo fol gilos ni l'alba*, dat wil onverhoeds zeggen: ik heb meer dan genoeg van een jaloerse gek en de dagbreek.

Met andere woorden: hier heeft de onnozele echtgenoot voor altijd het nakijken en staat de zon stil, wat in wanhoop betekent dat God zelve naar de verdommenis wordt verwenst.

Hoe zou dit hardhandig slotakkoord aangekomen zijn in het publiek, wat zou in de kring de ronde hebben gegaan. Aan ketterij hoeven we niet te denken, maar wel aan zelfstandige, eigenzinnige codes, die buiten het gangbare vielen, niet begrepen werden en niet serieus werden genomen. Toch wordt nog altijd in de uitgave van deze canzo de laatste strofe weggelaten, bijvoorbeeld in de Nederlandse onmisbare editie van Hendrik van der Werf [*The chansons of the troubadours and trouvéres*, 1972]. Ongelofelijk maar waar. Als de geestelijke en dichter John Donne dát geweten had, zou hij zich in zijn heilige graf omgedraaid hebben. Luidkeels zou hij dan zijn *busy old fool (The*

Sunne Rising) iedereen toezingen.

De ogenschijnlijke onschuldige wachterlieden komen, betrekkelijk terzijde, in allerlei variaties en talen voor en ze mogen er wezen. Bijvoorbeeld de aanhef van Wolffram von Eschenbach:

> *Sine klâwen durch die wolken sint geslagen*
> *er wîget ûf mit grôzer kracht*

De zon als roofvogel in de mond van de wachter! In de tweede strofe dient de vrouw vanuit haar boudoir van repliek, hij heeft al eerder voor stoorzender gespeeld, zij stelt een niet nader genoemde beloning in het vooruitzicht. De wachter in de derde strofe geeft geen krimp, hij eist de slapende man op, die zij 's nachts in het liefdesspel van hem gewonnen heeft. Vandaar de heftige aanval in de aanhef. De wachter blijkt geen neutrale grensganger, hij is partij en staat niet aan de kant van de vrouw. In de vierde strofe countert zij dat haar mededinger al zonneseintjes geeft als het nog aardedonker is. Match-nul tussen de kemphanen! Dan neemt de verteller het woord, hij constateert rustig dat het licht wordt, dat de wachter zijn waarschuwing zingt en zij noodgedwongen haar lief wakker maakt. Maar daarmee is het verhaal nog niet uit: zij prangt haar kleine boezem tegen zijn borst. Er is geen tijd maar hij neemt haar, het afscheid komt nader en nader, de liefde is in volle gang, ze krijgen met kussen en kozen toch hun loon...

Spannender en gedurfder kan het niet, eind- en hoogtepunt vallen onomstotelijk samen.

Heinrich von Morungen, een tijdgenoot van Von Eschenbach, kiest voor een treurige tweespraak: zonder wachter in de buurt en dat blijkt ook niet meer nodig, de liefde is voorbij.

Het refrein eindigt met een wrange zonopkomst:

> O wee, zal ooit voor mij nog
> oplichten door de nacht,
> nog winter dan sneeuw,
> haar lijf zo wel gevormd?
> het bedroog mijn ogen:
> ik dacht, het moest wel zijn
> de lichte maneschijn,
> toen werd het dag.
>
> O wee, zal hij ooit nog
> de morgen hier afwachten?

Als ons de nacht ontgaat,
dat wij niet hoeven klagen:
- o wee, nu is het dag -
zoals hij klagend sprak
toen hij laatst bij mij lag,
toen werd het dag.

O wee, zij kuste zonder tal
mij terwijl ik sliep.
Dan vielen haar tranen
almaar omlaag,
maar ik troostte haar
totdat ze het wenen liet
en mij onbedaarlijk omhelsde,
toen werd het dag.

O wee, dat hij zo dikwijls
mij zo bekeken heeft,
als hij de dekens wegnam,
dan wilde hij zonder kleren,
ach arme, mij bloot weer zien.
Het was een wonder groot,
het heeft hem nooit verdroot,
toen werd het dag.

Veel oppervlakkiger en populairder zijn de wachterliederen in het *Antwerps Liedboek* van 1544.

Het ingewijde, aan geheimen gebonden pionierswerk van de eerste troubadours *bestond* op deze wijze niet meer. Men kon lezen, spelen, dansen bij alle gelegenheden, voor elk wat wils, en zingen klonk meestal eenvoudiger dan vroeger. Het zinvol scenario van privé nachtleven en collectief daglicht, met een middelaar op de grens van die tweestrijd (de grondtoon van de alba's) wordt doorgaans verhaspeld in omkeringen, rolwisselingen, onverwachte wendingen, die de lachlust moeten wekken.

Een voorbeeld (voorzien van voetnoten) van zo'n aanstekelijk lied is:

Den dach en wil niet verborghen zijn,
Het is schoon dach, dat duncket mi.
Mer wie verborghen heeft zijn lief,
Hoe noode ist dat si scheyden.

(Het lezend publiek krijgt van de verteller een lesje in zonsopgang en moraal, het verhaal moet nog beginnen, maar het lijkt wel of hij de wachter is en de lakens uitdeelt)

Wachter, nu laet u schimpen zijn
Ende laet hij slapen, die alder liefste mijn.
Een vingerlinck root sal ik u schinken,
Wildy den dach niet melden.

(Bij verrassing spreekt de Dame van boven de wachter pardoes en haastig aan: ze probeert hem om te kopen...de eerste lach is voor de lezer)

Och meldic hem niet, rampsalich wijf,
Het gaet den jongelinck aan zijn lijf.
Hebdy den schilt, ick hebbe die speyr,
Daer mede maect u van heyr.

(Met een woordspeling maakt de wachter duidelijk dat het niet helpen zal: óf de vrijer gaat de dame te lijf óf hij verliest het vege lijf. Er is nergens meer tijd voor, zelfs binnen de strofe moet de vrijer wakker worden en zij duwt hem meteen de wapens in de hand.

Het gaat zo snel, dat de lezer op zijn tellen moet passen voor hij in de lach schiet. Tegelijkertijd beseffen wij dat de regels voor de echte alba gebroken zijn: suspense is er niet meer bij, het is een haasje-rep-je spelletje geworden)

Die jonghelink sliep ende hi ontspranck,
Die liefste hi in zijn armen nam:
‘En latet u niet so na ter herten gaen,
Ick come noch tavont weder.’

(Even lijkt het of de tijd stilstaat, maar duizelingwekkend snel is hij op de been en zij hoeft niet benauwd te zijn, vanavond komt hij immers toch terug)

Die jonghelinck op zijn vale ros tradt,
Die vrouwe op hooger tinnen lach.
Si sach so verre noortwaert inne
Den dach door die wolcken op dringhen.

(Van de wachter en de obligate jaloerse echtgenoot geen spoor en, inmiddels ordentelijk gekleed, heeft zij in de open lucht alle tijd om hem uit te wuiven, in noordelijke richting met de zon achter de rug)

> Had ick den slotel vandendaghe,
> Ick weerpen in gheender wilder Masen,
> Oft vander Masen tot inden Rijn,
> Al en soude hi nemmeer vonden zijn.

(Zij mokt nog op de tinnen van haar kasteel en zou het liefst de sleutel van de dag in de Maas plompen, nog mooier: van de Maas in de Rijn, wat geen sinecure is. De zon zal nooit meer schijnen. De lezer komt aan zijn trekken)

Het spel is zelfs nog niet uit, want de melodie heeft het laatste woord met een andere tekst, een contrefact: Na die wise Den dach en wil niet verborgen zijn.....Groot is die Heer gepresen seer.

In de tijd van de troubadours gebruikten de muzikanten vaak religieuze melodieën, die ze al dan niet omwerkten. In het *Antwerps Liedboek* speelt vaak de omgekeerde wereld.

Het beroemde lied van 'Het Daghet in het Oosten' kennen wij allen zingend van buiten. De tekst begint nota bene als een spannende alba, met als slachtoffer de vrouw, die een heldin wordt en uiteindelijk in het klooster haar bestemming vindt. Afgezien van de schitterende melodie is de tekstschrijver ook een vakman van jewelste: telkens zorgt hij voor verrassende wendingen, in vierregelige strofen plus een herhaling van de derde regel, die dan in een tussenspel opgepakt wordt door de melodie.

Lees en speel mee:

Het daghet inden oosten

Een oudt liedeken
AL LXXIII

Het daghet inden oosten,
Het lichtet overal.
Hoe luttel weet mijn liefken,
Och, waer ick henen sal.
Hoe luttel weet mijn liefken...

(Wie zingt hier? Is het de vrijer die haar komt halen, maar waarheen weet hij nog niet? De toonaard van de tekst echter wijst op een ongeduldige en bezorgde vrouw die de hele nacht op haar liefste heeft gewacht, om dan met hem op de vlucht te gaan, waar dan ook heen.

De spanning is dan het grootste).

Och warent al mijn vrienden
dat mijn vijanden zijn!
Ick voerde u uuten lande,
Mijn lief, mijn minnekijn.
Ick voerde u uuten lande...

(De minnaar is gearriveerd, máar waarom spreekt hij zo vreemd: hij ziet een gevaarlijke missie vóór zich en hoe komt hij met haar door de vijandelijke linies heen?)

Dats waer soudi mi voeren,
Stout ridder wel gemeyt?
ic ligge in mijn liefs armkens
Met grooter waerdichheyt.
ic ligge in mijn liefs armkens...

(Het compliment in de tweede regel blijkt onverhoeds een snier, want zij ruikt lont!)

Ligdy in uus liefs armen?
Bilo, ghi en segt niet waar!
Gaet henen ter linde groene,
Versleghen so leyt hi daer.
Gaan henen ter linde groene...

(De ontknoping: ze heeft gelogen, een vijandelijke mededinger heeft de liefste verslagen.)

Een oudt liedeken, zoals in het *Antwerps Liedboek* wordt vermeld en het is

een *evergreen*: een beurtzang die in vier strofen een alba op de kop zet, de schurk uit het veld slaat en van de zonsopgang niet meer zal reppen.

Als je de aanhef terugleest, zie je hoe de speelman Jan Roulant, gewiekst als Hitchcock, je in spanning brengt en op het verkeerde been zet. Het vervolg van het lied, waarin het meisje haar liefste begraven wil en van haar vader en zijn trawanten geen hulp krijgt, maar dan zelf het werk verzet en daarna van de wereld verdwijnt om in een klooster met sneeuwwitte handen de klokken te luiden.

De volksdichter in de zestiende eeuw doet in vernuft niet onder voor Arnaut Daniel aan het eind van de twaalfde eeuw, die heel wat op zijn geweten heeft. Dante ontmoet in de Louteringsberg zijn vroegere leermeester Guido Guinizelli, die hem de weg wijst naar de grootste liefdesdichter aller tijden. Op gelijke voet wordt hij aangesproken, in het provencaals! Dante laat zich niet kisten en doet het hem na in die taal: zes terzines over het lot van zijn voorganger.

> *Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan* [k ben Arnaut die treurt en zingt tegelijk]

Een Nederlandse vertaler, Christinus Kops O.F.M., heeft daar een aardige mouw aan gepast en maakt er dit Vlaams van:

> Ik ben Arnaud, bevaen met pyn of blidscap;
> peyns ende treure om dwaes-verspeelde daghen,
> ende nu schouwe naar de blyde morghen.
>
> Doch dy beswere ic, byder maght van boven,
> waarmee ghy opvaert naer de hoogste trede,
> wil myn torment te goeder uur ghedencken.

Alleen rijmt C.K.O.F.M. helaas niet.

Dante dicht Arnaud in een ander geschrift de erepalm toe: *Il miglior fabbro*, de beste vakman en ook voor Pound is hij de favoriet. Als beginneling waagde ik mij aan één regel taalmuziek, afgekeken van Mallarmé en verder kwam ik niet:

> Sols sui qui sai lo sobrafan quem sortz
> [Alleen ik weet wat leed betekent, bedeeld door het lot]

Eeuwen voor Messiaen hoor je de vogels noot voor noot zingen in een herfstlied. Ezra kan er wat van, maar of hij het volle pond geeft aan dat lied is

de vraag. Hij stroomlijnt de eerste strofe met woord en muziek en excuseert zich daarvoor. Gelukkig stelt hij ons enigermate in staat het vers tenminste te lézen:

> The bitter air strips clear the forked boughs,
> Which softer winds had coverd thick with leaves,
> And holdeth dumb and stuttering the birds' glad mouth
> Amid the boughs, mates and unmated all.
> Wherefor I struggle to speak and to do more often things as
> please her who hath cast me down from on high, of whom I fear to
> die unless she ease my pain.

(Halverwege gaat hij noodgedwongen op proza over, maar het moet dankbaar gezegd: het ritme loopt door)

Het origineel is nauwelijks onder woorden te brengen, dus zing er op los:

> L'aura amara
> Fals bruoills brancutz
> Clarzit
> Quel doutz espeissa ab fuoills,
> Els letz
> Becs
> Dels auzels ramenes
> Ten balps e mutz,
> Pars
> E non pars;
> Per qu'eu m'esfortz
> De far e dir
> Plazers
> A mains pen liei
> Que m'a virat bas d'aut,
> Don tem morir
> Sils afans no m'asoma.

In het voorbijgaan noemt Pound de door Arnaut uitgevonden *Sestina*, de liedvorm waarin de zes slotwoorden van elke strofe stuivertje spelen en van betekenis verschuiven, met als toegift een coupletje van drie regels, waarin het zestal nog eens gegroepeerd herhaald wordt.

Oef!

Hoe ingewikkeld het lied ook is, met een schema is nog veel plezier te beleven:

1 lintra	ongla	arma	vergua	oncle	cambra
binnen	*nagel*	*ziel*	*stok*	*oom*	*kamer*
2 cambra	intra	oncle	ongla	vergua	arma
3 arma	cambra	vergua	intra	ongla	oncle
4 oncle	arma	ongla	cambra	intra	vergua
5 verga	oncle	intra	arma	cambra	ongla
6 ongla	verga	cambra	oncle	arma	intra

+

7 d'oncle d'oncla
vergua l'arma
cambra intra

Uitgeschreven mogen de eerste de beste regels er wezen:

Lo ferm voler q'el cor m'intra
no.m pot les becs escoissendre ni oncla
de lausengier qui pert per mal dir s'arma

Vrij vertaald:

De ferme wil die mijn hart binnenkomt
kan niet verscheurd worden door de bek of de nagel
van de lasteraar die zijn ziel verliest aan het kwaad.

Tot ons verbazing herkennen we de structuur van de alba met steeds verschillende rollen:

zo speelt eerst de oom de rol van de wachter, terwijl de minnaar de geheime kamer binnengaat; dan treedt hij op als een eenvoudig familielid; vervolgens is hij de sceptische raadsman; dan vermomt hij zich als de broer van 's minnaars geliefde; promoveert als elcerlyc die afstamt van Adam; tenslotte vergelijkt hij alle beminden maar telt alleen de liefste.

Ook de idee verschuift van lichaam naar geest; van aarde naar paradijs. Uiteindelijk triomfeert de *fin'amors* in Platonische zin.

Vertaler Ernst van Altena maakt er in zijn vertaling handig een potje van en kiest voor elke stok een roede en dan weet je het wel.

Nagel en Oom, *ongla en oncle, lo son e.ls*, zo wil de dichter dat zijn *sestina* wordt ontcijferd, op de tast gelezen en tweestemmig gezongen.

In zijn moedertaal gaan zijn woorden in elkaar op en klinken ze samen. In mijn tongval lukt het mij niet ze harmonieus op elkaar af te stemmen.

We hebben te maken met een adynaton (een onmogelijke taak), maar in de verbinding en de verscheuring probeer je desondanks iets op het scherp van de snede tot klinken te brengen.

> Ieu sui Arnauz, q'amas l'aura
> E chatz la lebre ab lo bou,
> E nadi contra suberna.
>
> Ik ben Arnaut, die jaagt op de wind
> met de haas en de os
> en zwemt tegen de stroom.

Zing wat niet te zingen is, tenzij als de gek op de brug.

Liederen zonder woorden, woorden zonder lied.

In het Europa van toen is er eigenlijk maar één minnezanger die zich kan meten met *Il miglior fabbro*. Een anonieme Nederlandse dichter in Limburg, die de *fin'amors* [de hoogstaande liefde] bedrijft als geen ander. In de vierentwintig liederen (zonder muziek) die er van hem zijn overgeleverd, hanteert hij steeds dezelfde, driedelige oorspronkelijke vorm:

1) Vier regels waarvan de eerste en derde twee rijmklanken hebben en regel twee en vier gewoon op elkaar rijmen.

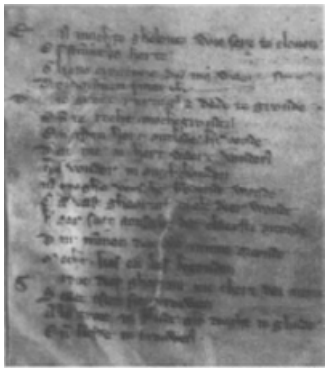
2) Tien regels waarvan er acht paarsgewijs grammatisch op elkaar rijmen (d.w.z. de woorden worden verbogen of vervoegd) maar nr. 5 en 10 rijmen echt. Zo klinken alle tien rijmwoorden unisono.

3) Vier regels waarvan in de eerste en derde twee rijmklanken hebben, regel twee en vier rijmen op elkaar; het is dezelfde formule als 1.

Op een perkamenten blad (een manuscript grotendeels terecht gekomen in de Zweedse universiteit van Lund) is dat redelijk goed te zien.

De compactheid van het middendeel wordt ook inhoudelijk gerealiseerd: een eerste persoon maakt de dienst uit, terwijl de omarmende strofen (1 en

3) een objectieve spreuk vertolken. Het effect is dat de lichamelijke kant van de liefde sterk naar voren komt. Hier is de transcriptie van het handschrift:



En mochte gheloven wie sere te cloven
Es 's minners herte,
Gheene creature dien niet waert sure
Der minnen smerte.
Die grontroeringhe dede te gronde,
Ende te recht mocht gronden
En mijn hert ontloede, hi vonde [leeghaalt]
Dat nie in hert waert vonden.
Hi vond' er in, onghebonden,
Meneghe versche bloedende wonde
Ende vast ghedruct in elc dier wonden
Haer soete aensicht, dat claerste oorconde
Dier minnen, dat ie minne oorconden
Mocht: lief ende lief ghebonden.
Gront diep gheprint in 't hert dat mint,
Staet 't sien sier vrouwen
Als 't root in bloede, als doogt in goede [als deugd in het goede]
Ende liefde in trouwen.

Het onvoorstelbare beeld van de geliefde wordt lijfelijk ingeprent. Het insisterende van de rijmklanken benadrukt dit concrete aspect. Woord en klank zijn één, een partituur zou overbodig zijn.

Vierentwintig van deze liefdesgedichten zijn in de zelfde vorm gegoten, vijftien compleet, negen verminkt. Ander werk van deze landgenoot is niet bekend. Hoe diep de dichter gaan kan en ideale *fin' amors* omtovert in persoonlijk verdriet, stroomt voor altijd in het volgende waterbeeld:

Twee wijflijk'oghen wel heten moghen
Een grondeloos meer,
Daar menich inne 's lijfs door die minne,
Mist sonder weer. [weerloos in de liefde]
Verdoolt, verseylt ben ik te verre
In haar oghen, die hen verre [verwijderen]
Van mi, daer ic af ver erre [verdwaald]
In 't diep, grondeloos, woedend erren. [ziedende verwarring]
Moet ic iet langher merren, [achten]

Waer mier als veel als menich sterre,
Ic verdorve, si en seegt mijn werre. [[mits zij mij tegemoet komt]
Op hope claeg ic haer dan mijn werren, [noodlot]
Dat ic 't lijf moghe ontscherren. [in de hoop in leven te blijven]
Die mint, waer sijns als veel als Rijns
Stroom heeft droppe,
Hi moest verquelen wilt haer helen [wegkwijnt, als zij zich niet vertoont]
Sijns herten hope.

Een internationale beroemdheid, Hendrik van Veldeke, komt eveneens uit Limburg en in dezelfde tijd als de tot dusver onbekende. *Het heilige leven van Sint Servaes* (1170) deed ook de ronde in Duitsland en Heinric heeft tevens een Aeneas-bewerking op zijn naam in het Duits.

Vooral in zijn korte lyrische liefdesgedichten (op muziek!) toont hij een opmerkelijke persoonlijkheid, die kritisch staat tegenover de hoofse codes en satire niet schuwt:

Wie me bij mijn vrouwe bekladt,
hem wens ik het kale hout
waaraan de dieven hun leven eindigen.
Wie trouw voor mij bij haar ten beste spreekt,
hem wens ik het paradijs
en vouw hem dankbaar mijn handen.
Mocht iemand willen wie ze is,
hij herkenne haar hieraan:
ze is heel mooi.
Wees me, vrouwe, genadig.
De zon gun ik u,
zo schijne voor mij de maan.

Was mijn ellende maar te boven te komen,
ik zou vreugde na lijden verwerven
en menigvoudige blijdschap,
want ik heb goed nieuws:
bloemen ontspringen op de heide,
vogelen zingen in het woud.
Waar kortgeleden nog sneeuw lag
wiegt nu groene klaver,

bedauwd in de morgen.
Wie er lust toe voelt, kan zich verheugen.
Maar laat dat niemand van mij verlangen,
ik leef niet zorgeloos.

[vertaling: De Paepe]

Het begin is een ongewoon harde uitval naar de kwaadsprekers en spelbrekers, die bij de troubadours de categorie van de *losengiers* vormen (waarin de jaloerse, de ontrouwe, de schurk en zelfs de Oom van Arnaud Daniel in thuis horen).

Op de vraag wie de schone in dit geval is, volgt een parodistisch, nietszeggend antwoord: zij die er zo mooi uitziet. Lief-na-leed is niet de grondparadox voor de troubadours, die immers lief-in-leed inhoudt. De onverwachte uitweg in de mooie natuur (bijna altijd de opmaat van een liefdesgedicht) krijgt plots een anticlimax, een domper op de feestvreugde, het echte leven gaat niet over rozen en klavertjes vier.

In de kring waar Hendrik zijn lied heeft gezongen, zal het publiek van deze clou opgehoord hebben en de spotter kreeg zijn verdiende loon met bij-dan wel afval.

Hoe zou zijn eventuele concurrent en tegenhanger in de Limburgse contreien gereageerd hebben, zouden ze elkaar ooit ontmoet hebben?

Wat weten we toch weinig. Vive gay saber.

Apocrief

Een godsgeschenk is de recente vondst in de Stadsbibliotheek van Kleef.

W. Marguc, bekend door zijn codicolische studie over de *Sint Servaas*, reisde voor de opzet van zijn *Leben und Werke von Heinric von Veldeken* jarenlang heel Europa door, op zoek naar nieuwe gegevens.

Het kon niet uitblijven: Kleef, waar Van Veldeke in 1174, zo leert ons de literatuurgeschiedenis, beroofd werd van het manuscript van zijn *Eneïde*, een hoofs geachte bewerking van de *Aeneas* van Vergilius. Uitgerekend in Kleef heeft Marguc dat verlies goed gemaakt: hij vond een compleet manuscript, een brievenboek geschreven door Agnes van Loon in het Latijn aan Hendrik van Veldeke! Haar moeder, Gravin van Loon, is de opdrachtgeefster van Van Veldeke, samen met kanunnik Hessel uit Maastricht, zijn maecenas. De dichter heeft, zo zeggen de bronnen, herhaaldelijk bezoeken gebracht aan Kasteel Loon, in de buurt van Hasselt in het Maasland, nu nog minder dan een ruïne.

De ontdekking van het manuscript, dat vermaakt is door de familie Van

Loon aan de toen al fameuze muziekbibliotheek in Kleef, heeft ongemene gevolgen gehad. Niet alleen blijkt dat Agnes en Hendrik een verhouding hebben gehad, die slecht afliep, maar ook een jongere dichter kwam in het spel: Lowick Hessel, neef van de weldoener in Tricht.

Er moet op verschillende wijzen een soort tweestrijd aangebonden zijn. Agnes heeft niet nagelaten daar gewag van te maken in haar boekje, en daarin een dispuut tussen de combattanten op te tekenen.

Een document waarvoor we Marguc niet dankbaar genoeg kunnen zijn.

Uit zijn vertaling in het Duits kunnen we tenslotte een vrij gegeven passage onthullen, die betrekking heeft op hun onsterfelijke maar tegenstrijdige werk:

H: Hoe kom je aan een beeld van de zee in Limburg, waar je nooit geweest bent.
L: Als ik het niet met eigen ogen heb gezien, dan heb ik het van Ovidius.

M: Maar dan die ‘vreselijke vloed van de minne’?
L: De lading zou van Bertrans de Born kunnen komen.
H: Als vreugde voorbij is?
L: En de liefde droogvalt, men wordt overspoeld tot de dood er op volgt.

M: Hoe zo de dood?
L: Letterlijk de dood
M: Van de liefde?
L: Van het leven.
M: Zeediep lees ik, aan elkaar of gescheiden, met of zonder abbreviatuur?

L: Zonder.
H: Dus zeediep, niet zeer diep.
L: Zo is het.
H: Waarom?
L: Eén woord mag het doen.
H: Wat bedoel je?
L: Het stroomt en het zingt.

Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*

Olaf Zwetsloot

Literatuur, emancipatie en engagement
Van volkspredikers tot Ice T en Ilja Leonard Pfeijffer

In '*s Levens felheid*, het eerste hoofdstuk van Johan Huizinga's magnum opus *Herfsttij der Middeleeuwen*, schrijft de historicus: ‘Er was één geluid, dat al het gedruis van het drukke leven steeds weer overstemde, en dat, hoe bont dooreenklinkend, toch nooit verward, alles tijdelijk ophief in een sfeer van orde: de klokken.’ Die klokken zijn natuurlijk de luid galmende symbolen van een door God geregeerde wereldorde; zij staan voor het theologisch universum waarin het dagelijks leven van de Middeleeuwen zich afspeelde en alles door een hogere macht werd doorvloeid en op zijn plaats gehouden.

Herman Pleij noemt dit in zijn essaybundel *Sprekend over de Middeleeuwen* ‘Gods ordeningswil in de vorm van de standen theorie.’ Elk schepsel had daarin een vaste plaats, waarbij een specifieke taakuitoefening hoorde. De wereld was opgedeeld in drie standen - adel, geestelijkheid, boeren - die volstrekt afhankelijk van elkaar waren. ‘De adel zorgt voor bestuur en bescherming, de geestelijkheid waakt over ieders zieleheil, en boeren verschaffen het voedsel. Verzaakt een stand zijn plicht, dan stort het hele bouwwerk ineen. Daarom behoorde het ook tot de regelrechte zonden tegen Gods schepping, wanneer men probeerde uit zijn stand te treden of zijn taak achterwege te laten.’ Anders gezegd: sociale mobiliteit stond min of meer gelijk aan ketterij. Dit neemt niet weg dat een nieuw maatschappelijk fenomeen, dat juist voortkwam uit die mobiliteit, zich aandiende: de burger, ‘[...] de stedeling die zich vanaf de twaalfde eeuw steeds nadrukkelijker begint te manifesteren in de snel groeiende steden van Vlaanderen, Brabant, Noordwest-Frankrijk en Italië. Die burger past niet in het systeem. Op fundamentele wijze is zijn gedrag in strijd met de basis van het drie-standenmodel, namelijk de wederzijdse afhankelijkheid. De burger is alleen solidair met zichzelf.’

Hoewel die burger daar natuurlijk alle reden toe had - hij hoefde immers niet te rekenen op het medeleven van de andere standen, integendeel, zij zouden hem eerder verguizen - doet die beschrijving onwillekeurig ook denken aan die van een hedendaagse consument, die bij de supermarkt zijn boodschappen doet en ‘niemand nodig heeft’. Dat die consument in het beste geval via zijn betrokkenheid gestalte geeft aan het idee van de *civil society*, beschouwen wij in het veilige Nederland eerder als een vanzelfsprekendheid dan als een verworvenheid. Dat nu is alleen al een vergissing omdat de *civil society* zwaarbevochten is: zij is met geweld terugveroverd op het nationaal-socialisme. Maar het behaaglijke gevoel van vanzelfsprekend-

heid brengt wel een opvallend verschijnsel aan de oppervlakte, namelijk de opkomst en ondergang van de burger op het breukvlak van engagement en apathie, bezinning en leeghoofdig consumentisme, solidariteit en hyperindividualisme. Eenvoudiger gezegd: het gaat mij om het verschil tussen burgers en consumenten.

Als Huizinga het heeft over de kunstbeleving van de vijftiende-eeuwse mens, beschrijft hij hoe Dionysius de Kartuizer eens de Sint-Janskerk te 's-Hertogenbosch betrad: '[...] terwijl het orgel speelde, werd hij door zoete melodie terstond, met smeltend hart, aan zichzelf ontrukt in een langdurige extase. *De schoonheidsaandoening werd onmiddellijk religie* [mijn cursivering, OZ]. Het zal niet in hem opgekomen zijn, dat hij in de schoonheid van muziek of afbeelding iets anders zou kunnen bewonderen dan het heilige zelf.'

Met de opkomst van de burger komt daarin geleidelijk verandering; de duiding van de wereld is niet meer louter goddelijk; er staat een seculier universum in de steigers. Uit de volksliteratuur komt een burgerlijke literatuur voort, die zich onttrekt aan de strikte bakens van de theologische orde, en daarin begint de burgerij met toenemend zelfbewustzijn en besef van individualiteit de eigen ervaringen centraal te stellen.

In de twintigste eeuw zie je een parallelle ontwikkeling: een burgerij in opkomst die in het streven naar zelfbeschikking met een groeiend zelfbewustzijn de eigen culturele en etnische identiteit begint vorm te geven. De evolutie van *spoken word* en *performance* poëzie naar hiphop en het latere subgenre *gangsta rap*, biedt een kapstok voor reflecties over engagement, emancipatie, burgerzin en de rol van het woord daarbij.

Nog maar kort geleden, in de jaren zestig van de vorige eeuw, was het burgerschap voor miljoenen Amerikanen in de grootste democratie van het Westen nog verre van vanzelfsprekend. 'Great Liberator' Abraham Lincoln had weliswaar in 1863 de slavernij afgeschaft, maar na ruim een eeuw van *benign neglect* waren de Afro-Amerikanen nog altijd verschoppelingen die achter in de bus moesten zitten. Net als in de Middeleeuwen was hier een nieuwe maatschappelijke entiteit in opkomst die niet in het systeem paste: het was de zwarte in de hoedanigheid van burger - en die bonkte nu *en masse* op de poorten van het prikkeldraad-omheinde paradijs van de *civil society*.

Onder leiding van Martin Luther King en Malcolm X eisten de zwarten hun rechten op. De acceptatie en het fatalisme van de blues, die het leven ondanks alles dragelijk hadden gemaakt, het lijden hadden getransformeerd en overstegen, maakten plaats voor de rebellie van freejazz, rock 'n roll, funk en *poetry*. Van een contemplatieve kunstvorm begon zwarte kunst zich te

ontwikkelen tot een confronterende kunstvorm, met dien verstande dat het engagement dat ermee gepaard ging geen keuze was, geen in alle vrijheid genomen besluit, maar pure noodzaak.

1968, Greenwich Village, New York, het epicentrum van hip Amerika: een trefpunt voor intellectuelen, dichters, kunstenaars, jazzmusici en bohemiens. De continentale platen van de sociale en politieke verhoudingen waren aan het schuiven geraakt; de lucht was zwaar van idealisme en hooggespannen verwachtingen, van verbittering om sociaal onrecht en naïef vooruitgangsoptimisme, van het weke liefdesideaal dat *flower power* voor ogen stond en de afgrondelijke diepten van *black rage*, van diepgewortelde frustraties en langgekoesterde aspiraties.

'In the Village artists and intellectuals were basically talking to themselves', zegt de in Amsterdam woonachtige Gylan Kain, die in 1968 met een aantal gelijkgezinden de legendarische *The Last Poets* oprichtte. Deze groep zwarte dichters en performers wordt door toonaangevende rappers als Ice Cube en Chuck D van Public Enemy beschouwd als de oorsprong van hiphop. 'I wanted to have the same effect on people that a preacher would have. I wanted to be a secular priest, a moral compass for black people. Black people became my religion and The Last Poets were my political birth right. I was born in the USA, but I didn't have any rights.' Kain - de naam ontleende hij aan de bijbelse figuur waarin hij een *homme revolté* herkende - kijkt me indringend aan vanachter de zwarte zonnebril, die hij, of het nu dag of nacht is, bijna altijd op heeft. 'Down in the Village they'd say: "black people don't like poetry". "Well", I said, "they'll like mine". I told the other guys "drop the paper and eat the words, imagine standing in front of an audience in the Apollo." Rappin' [in de zin van praten, ouwehoeren, OZ] was a folk manner of expression. If it could be more than an art form, if we could politicize it, it could be effective. I was on a mission for popularizing black poetry. We wanted to africanize ourselves. In '68 I had a concept of black people buying black poetry on LP. I didn't seek to be published, I wanted deliberately to be on record.'

Kain realiseerde zich dat de poëzie het papier achter zich moest laten om tot de zwarte gemeenschap te kunnen doordringen. Voor The Last Poets was dat geen programmatisch stokpaardje, maar bittere noodzaak; poëzie en spoken word waren immers cruciaal in het emancipatie- en bewustwordingsproces van de zwarte gemeenschap. 'Als je iets te vertellen wilt hebben in de zwarte gemeenschap, of het nu in Nairobi is of in Harlem, moet je performen, als een *griot* [een soort west-Afrikaanse tegenhanger van de troubadour, OZ] die van dorp naar dorp trekt om het nieuws over te brengen, een verteller, een entertainer', zegt Last Poet Abiodun Oyewole *(NRC/Handelsblad*, 13 oktober 2000).

Zoals Majakovski in communistisch Rusland had geprobeerd om met zijn gedichten de massa's voor de kar van het socialisme te spannen, zo stelden The Last Poets hun poëtische vermogens in dienst van het streven naar mobilisering van de zwarte massa's, spirituele bevrijding en erkenning als volwaardige burgers. Net als Majakovski streefden zij naar een nieuwe mens. Poëzie was daarbij niet het doel maar het middel, sterker nog: de poëzie was maar een stadium. Vandaar ook de naam 'Last Poets': nadat het werk gedaan was, de optredens achter de rug, zou het afgelopen zijn met de poëzie. Dit idee was afkomstig van de Zuid-Afrikaans dichter Willie Kgositsile. Kain: 'I don't remember the exact words, but he said something like: "After this there will be no more poetry; only a speer going through the marrow of the oppressor." At the end of the performance we wanted the people to become the poetry' In de woorden van Last Poet David Nelson: 'Poetry is you! Poetry is black! Poetry is black people!' De apotheose van de poëzie was dat zij zou opgaan in een radicaal getransformeerde Nieuwe Wereld. Van het statische papier ging de poëzie naar de incarnatie van het woord in de performance, van Europese dichtvormen naar Coltrane's *sheets of sound*, en van de status quo naar een revolutionaire toekomst.

Dat laatste is achteraf gezien natuurlijk naïef. De grote verdienste van de Last Poets lag niet in de opheffing van de (neo-) koloniale verhoudingen in de Amerikaanse samenleving - tot op de dag van vandaag zijn het immers de WASP's (White Anglo-Saxon Protestants) die in politiek, economie en samenleving de dienst uitmaken - maar in de realisering van een radicale en eloquente zwarte tegencultuur, die de middelen had gevonden waarmee zij de eigen achterban kon bereiken en die ruim tien jaar later zou uitmonden in de nieuwe vorm, de nieuwe levensstijl van rap.

In de performances van de Last Poets waren de onversneden woede, verontwaardiging en felheid van rap, net als in het spel van saxofonisten als Eric Dolphy en Albert Ayler of in de hoekige clusterakkoorden van pianist Thelonious Monk, al ruimschoots aanwezig. Terwijl ik dit schrijf, luister ik naar de cd *Right On!* die Kain me heeft geleend. Het is zijn enige exemplaar en dus heeft hij me op het hart gedrukt er voorzichtig mee te zijn, wat ik beloof. Enkele jaren geleden had hij de cd gekocht in een tweedehands platenzaak. Waarschijnlijk was het een *bootleg*, maar wat dondert dat. Zodra ik het nummer *Die Nigger!!!* van David Nelson hoor, moet ik stoppen met schrijven. Dit nummer is even *hard-core*, even *in your face* als de wreedste gangsta rap. Het lijkt wel alsof Nelson in de kamer staat te schreeuwen - 'Walkin' down on 42nd street, heard some white folks talkin': had a riot yesterday, ten niggers died. Die nigger! Say What!? Ten niggers died. Yeah! Die nigger! Went down to White Hallstreet, heard a sergeant reportin': 'lots a niggers dyin' in Vietnam.' Die nigger! Die nigger! Nigger, die! Have to get

away from niggers, dyin' all the time! Went back up to Harlem, heard a school teacher say: ‘niggers sure are dumb, almost like they're dead.’ Die nigger! Everywhere you go, niggers dyin'! Niggers been dyin' for fourhundred years! [...] Niggers know how to die, been dyin' for fourhundred years! Been practising how to die! Niggers dyin' in prisons, niggers dyin' on farms, niggers dyin' in dirty rooms! Even learn how to die in mansions now, big office buildings - fancy dyin'. Niggers love dyin'!, build big funeral homes so dead nigger undertakers get rich burryin' dyin' niggers. Die nigger! Niggers always tryin' to die! Niggers get shot. Die nigger! Niggers get hung. Die nigger! Niggers get lynched. Die nigger! [...] Niggers know how to die! Niggers don't know nothin' else but dyin'! Niggers dream ‘bout dyin’! [...] Niggers plan beautiful lives for when they're dead. Die nigger! Nigger preachers tell niggers ‘bout heaven... Got to die first... Die nigger! Niggers love dyin' [...] Niggers watch niggers die! Die nigger!’

Ruim tien jaar later, in 1982, als Ronald Reagan president is en de overheid onder druk van een zware recessie de geldkraan voor sociale woningbouw, werkloosheidsuitkeringen en *job training* rigoureus dicht schroeft, scoort Grandmaster Flash met het nummer ‘The Message’ een wereldhit. In de videoclip zag je hoe een groep *brothers* samenkwam op een straathoek en tegen de achtergrond van wat wel een postnucleair landsschap leek, begon te rappen. De meesten kennen de regels uit het beroemde refrein wel: ‘Don't push me “cause I'm close to the edge, I'm tryin” not to lose my head. Sometimes it makes me wonder how I keep from goin’ under.' Het nummer gaat over *ghetto life*, over rondhangen op straat, *on the corner*, over drugs, geweld en over het onverbiddelijke, gemechaniseerde ritme van de 24-uurs economic Rap met zijn gesyncopeerde, percussieve woordgebruik, staat nu definitief op de kaart. ‘The Message’ is een mijlpaal omdat de maatschappijkritiek en sociale betrokkenheid van de zwarte tegencultuur hier vorm krijgen in een nieuw, aanstekelijk genre dat een groot commercieel succes zal worden.

Maar het feit dat rappers geen blad voor de mond nemen, bezorgt de autoriteiten soms hoofdbrekens. Vandaar dat er, net als in de Middeleeuwen, soms optredens worden afgelast. ‘Ook aan de franciscaan Antoine Fradin werd te Parijs het preken verboden, omdat hij hevig uitvoer tegen de slechte regering. Maar juist daarom was hij het volk lief,’ schrijft Huizinga. En even later: ‘Het was naast de lijdensstof en de laatste dingen vooral de bestrijding van weelde en ijdelheid, waarmee de volkspredikers zo diep de mensen aangrepen. Het volk, zegt Monstrelet, was broeder Thomas vooral dankbaar en genegen voor [...] de blaam, waarmee hij adel en geestelijkheid overlaadde.’

Een van de belangrijkste verdiensten van de rap is dat de volksprediker, in de hoedanigheid van rapper, een centrale plaats krijgt in de Afro-Amerikaanse cultuur, waardoor de actieradius van het woord aanmerkelijk wordt vergroot. Toegegeven: de vergelijking met middeleeuwse volkspredikers gaat maar ten dele op: veel rappers gaan zich te buiten aan de verheerlijking van materiële rijkdom en veel stichtelijks hebben ze doorgaans niet te melden, maar hun verbale verzet tegen de gevestigde orde hebben ze wel degelijk met predikers als broeder Thomas gemeen. De lijdensstof is niet christelijk maar seculier; het is een reflectie van de misère aan de onderkant van de samenleving.

In de jaren negentig, als hiphop goed en wel *big business* is en een kleine groep mazzelaars daardoor kan ontsnappen aan de zwaartekracht van het getto, ontstaat er een subgenre: gangsta rap. In zijn boek *The Ice opinion* vertelt Ice T, *godfather* van het genre, over het ontstaan van gangsta rap: ‘I tried to rap like New York rappers. I was trying to rap about house parties. ‘I'll rock the mic, I'll rock the mic, I'll rock the mic.’ My buddies where all laughing. They would say to me, ‘Ice, how are you gonna rap about rocking the house parties? We rob parties, man. We're the niggers who come in and say, “Throw your hands up in the air and leave “em there”. They were right. Nobody was gonna believe it if I didn't rap about the shit I knew. So I wrote this record called “Six in the Morning” about a kid who ran from the police: “Six in the morning, police at my door/Fresh Adidas squeak across the bathroom floor.” This song was the beginning of what is now called gangsta rap. I call it reality-based rap, because I used real situations and brought them onto the records.’

De onderwerpen waarover Ice T rapt, zijn uit het leven gegrepen. Geweld heeft voor hem niets romantisch, integendeel, het behoort tot de ingekankerde banaliteit van het dagelijks bestaan. Zijn carrière is zowel een extreme, bikkelharde vorm van engagement als een manier om het karma te verwerken van wie letterlijk opgroeit voor galg en rad, voor elektrische stoel en *chain-gang*. ‘I'm paying for funerals and counselling kids to quit killing over colors [kleuren waaraan bendeleden herkenbaar zijn, OZ] and streets. I'm their homeboy who made it, and I'm trying to set an example that there are alternatives to violence.’ Het vlammend *j'accuse* dat hij tegen de gevestigde orde richt, bestaat eruit dat hij de luisteraars, waaronder veel jongeren uit de blanke middenklasse, de inherente gewelddadigheid van zijn levenscondities onder de neus wrijft - en dat doet hij in niet mis te verstane bewoordingen. Maar gangsta rap is meer dan stoerdoenerij en machogedrag alleen, het is impliciete maatschappijkritiek, die voortkomt uit verbittering om het feit dat zwarten, na drie decennia burgerrechten, nog altijd onderaan de ladder staan. De gangsta rapper verzet zich met alle macht tegen de opvatting dat

nu zwarten na vierhonderd jaar hun rechten hebben, ‘alles dik in orde’ is en ze moeten ‘ophouden met zeuren’. Het klinkt misschien vreemd, maar onder het nihilistisch pantser van de gangsta rapper sluimert soms een humanistisch vuur.

Het is dit humanisme dat Ice T tot een ketter maakt, tot een autonome, losgeslagen volksprediker die de massa's besmet met ‘gevaarlijke’ ideeën en de vonk van de subversie kan doet overslaan. Hij komt niet in opstand tegen ‘Gods ordeningswil in de vorm van de standentheorie’, hij verzet zich tegen de verwrongen, door blanken beheerste maatschappelijke ordening. Hoewel hij als gearriveerde hiphop-miljonair zelf de belichaming is van *the American dream*, dat paradigma van opwaartse mobiliteit, lapt hij die droom tegelijkertijd aan zijn laars: hij is een afvallige van die droom, een heidense bosduivel uit de stadsjungles van wat Henry Miller *the air-conditioned nightmare* noemt, en hij verwerpt het axioma van *the American way of life* voor zover het een rechtvaardiging inhoudt van structurele ongelijkheid.

‘My Phones are tapped, my crib is bugged./My car is tailed from club to club./And this ain't no fucking joke./They want to see a nigger broke.’ Maar Ice T legt zich daar niet bij neer: hij wil juist een katalysator zijn voor sociale mobiliteit, eigenwaarde en bewustwording; hij wil verantwoordelijkheidsgevoel en burgerzin stimuleren. De wijze waarop hij onrecht en institutioneel racisme aan de kaak stelt wordt, voor wie zich de levenscondities van een getto als South Central niet kan of wil voorstellen, voor wie niet weten wil waarom er kinderen sterven in de *killing fields* van de verpauperde Amerikaanse binnensteden, al snel verkeerd begrepen. Velen, waaronder Tipper Gore, vrouw van de gewezen vice-president Al Gore, namen aanstoot aan het nummer ‘Cop killer’. Het refrein gaat zo: ‘Cop killer, it's better you than me. Cop Killer, fuck police brutality! Cop killer, I know your family is grievin’, fuck ‘em! Cop killer, but tonight we get even.’ Het nummer werd beschouwd als een oproep tot gewelddadigheid in het algemeen en tot het neerschieten van agenten in het bijzonder. Er kwam een conservatieve lobby op gang die druk uitoefende op Ice T's platenmaatschappij, Warner Brothers, om de plaat uit de roulatie te nemen. Het publicitaire kanon Charlton Heston, aartsconservatief Hollywood-icoon en vooraanstaand lid van de wapenlobby NRA (National Riffles Association), werd in stelling gebracht.

Natuurlijk had Ice T olie op het vuur gegooid door de plaat op te dragen aan de beruchte LAPD, de politie van Los Angeles, verantwoordelijk voor het Rodney King-incident, en aan zijn hoofdcommissaris Daryl Gates, maar in de ogen van Ice T was dit volkomen gerechtvaardigd; de politie ging immers door met het molesteren van zwarten terwijl de overheid met lede ogen toezag hoe de geweldsspiraal met hun levens aan de haal ging of hoe zij werden

opgeslokt door het penitentiair-industrieel complex.

Door de storm van verontwaardiging realiseerde Ice T zich hoe invloedrijk hij was. Hoewel hij ervan geschrokken zal zijn, hield hij vast aan het standpunt dat de gangsta rapper het product is van een geperverteerde samenleving, het symptoom van een dieperliggend probleem. Zolang echter het straatgeweld '*contained*' bleef in de achterbuurten en de bendes elkaar onderling uitmoordden, trof de overheid geen maatregelen, waarmee een oud gezegde uit het getto - onwillekeurig schiet Nelson's *Die Nigger!!!* me te binnen - werd bevestigd: 'A nigger kills a white man. That's murder one. A white man kills a nigger. That's self-defence. A nigger kills a nigger. That's just another dead nigger.'

Nadat het stof van de controverse was opgetrokken kwam Ice T tot de conclusie dat Warner Brothers het zich niet kon veroorloven 'to be in the business of black rage. They can be in the business of white rage, but black rage is much more sensitive.' Het commerciële belang van de grote platenmaatschappij ging, onder zware politieke pressie, niet meer samen met Ice T's radicale raps, en dus verliet hij Warner Brothers om het onafhankelijke label Rhyme Syndicate Records op te richten.

Daarbij realiseerde hij zich terdege dat zijn rebellie niet zonder risico's was. Hij was een zwarte leider en dus een doelwit - 'Check the history books, son. Black leaders die young.' In 'The Ice opinion' zegt hij: 'I learned that you don't talk the talk if you can't walk the walk. Don't expect to be controversial, and not suffer the ramifications of it.' In 'Message to the Soldiers', rapt hij: 'Now they killed King and they shot X./Now they want me, you could be next./All you gotta do is speak too loud./All you gotta do is be too proud./' Cause once you let 'em know who you are and where you're at/You better watch your back. /' Cause you might think that you're just dope [te gek, fantastisch, OZ]/while you're living in a sniper's scope./I'm not trying to scare you,/but there's danger if you get too deep./Some nights I don't sleep.'

'Gaat u rustig slapen.' U raadt het al, we zijn terug in Nederland, waar de consument in weelde baadt en denkt 'dat het allemaal wel goed komt' en de verantwoordelijkheid voor de medemens is gedelegeerd aan instituties en instanties. Engagement zoals eerder in dit stuk beschreven is bij ons ondenkbaar. Gelukkig maar, we kunnen nog altijd zonder Uzi over straat. Dat neemt niet weg dat de balans extreem naar de andere kant is doorgeslagen: de onbetrokkenheid van veel Nederlandse dichters, schrijvers, kunstenaars en intellectuelen uit zich in de degeneratie van engagement tot een esthetische houding, tot mediageil geposeer. 'Het is weer "in" om geëngageerd te zijn', lees je dan. Onzin. Waar is het engagement zoals je dat vindt in

Luceberts aangrijpende *Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia?* Waar waren de schrijvers en intellectuelen ten tijde van de Kosovo-oorlog? Daarover konden ze toch niets zeggen? Dan zouden ze toch alle nuances uit het oog verliezen?

Hoewel er in de media met de gedachte aan engagement werd gespeeld, deinsde het overgrote deel van de heren en dames terug voor de complexiteit van een probleem dat toch niet het hunne was; de risico's waren simpelweg te groot of ze hadden het te druk met hun subsidieaanvragen en secundaire arbeidsvoorwaarden. Neem Stephan Sanders, het prototype van de intellectueel die nog slechts een schaduw is van zichzelf. Schreef hij vroeger nog vlammende, scherpzinnige essays over de Rushdie-affaire, nu bakt hij intellectuele liflafjes voor de middenklasse, kleine infosnacks gegoten in navelcentrisch rondcirkelend proza, of betrekt hij stellingen die druipen van de politieke correctheid en de vrijblijvendheid. Soms vraag je je zelfs af waar hij het überhaupt over heeft - totdat je plots beseft dat hij de nietszeggendheid van zijn proza met veel stilistisch vernuft aan het wegmoffelen is. Een radicale analyse over de belangrijke maatschappelijke onderwerpen van deze tijd, bijvoorbeeld over de morele dilemma's die biotechnologie en genetica oproepen, zul je bij hem niet aantreffen, daarvoor heeft hij het bij *De Volkskrant* veel te knus: de krant is het praalgraaf waarin de mummie van zijn intellect op kamertemperatuur wordt gehouden. Een hartstochtelijke stellingname? Vergeet het maar. Een aanstootgevende opinie? Je tante op een houtvlot. En hoewel hij met onverholen gretigheid anderen op hun fouten wijst, zal hij zelf zijn nek niet uitsteken. Het denken wordt uit angst op een fout te worden betrapt, bang, terughoudend en schuw; het verliest zichzelf in een labyrint van nuanceringen; het grote plaatje raakt zoek.

De literatuur heeft nog slecht als functie om de middenklasse te behagen; het is een cultuursnack geworden; de afwezigheid van urgentie heeft haar lauw en slap gemaakt; het is het meest vrijblijvende genre dat er bestaat, en het succes van Ronald Giphart is daarvan het bewijs. Dit in zijn pubertijd blijven steken gezelligheidsdier staat echter niet alleen: onafzienbare reeksen van onrijpe debutanten worden door uitgevers als kleine, zure appeltjes van de bomen geplukt, voordat ze in hun leven ook maar iets hebben meegemaakt. Ze worden ‘begeleid’ in het schrijven van hun proza, dat als confetti over de doelgroepen wordt uitgestrooid. Redacteuren kneden ‘hun’ schrijvers en dirigeren ze met zachte hand in de richting van trendy onderwerpen - marketing-technisch van A tot Z verantwoord - om vervolgens te kunnen gniffelen over de weerstand die hun nixerig, ironisch proza oproept. Dat is wat rebellie in de literatuur is komen te betekenen.

Of neem de gelauwerde dichter Ilja Pfeijffer, die op zijn nog jonge schouders de toekomst van de vaderlandse poëzie torst - hij brengt een scheiding aan

tussen verstaanbare en onverstaanbare dichters. Maar zijn pleidooi voor onverstaanbaarheid is niets minder dan een pleidooi voor *splendid isolation*; voor dichters die in ivoren torens, afgewend van de samenleving, 'compromisloos' aan het scheppen zijn, die het spel van geven en nemen nog niet kennen. Af en toe komt de dichter/kasteelheer dan tevoorschijn om zich te laten fêteren door een select publiek, dat in de aanbidding van des keizers kleren een bevestiging ziet van de eigen intelligentie.

Pfeijffers houding is het tegenovergestelde van engagement, het is maatschappelijke en sociale onbetrokkenheid ten voeten uit, het is het individualisme waarmee de burger zichzelf opheft in een slaapwandelende consument. Natuurlijk is het makkelijk om in een welvarend land, in een goedverwarmde studeerkamer, in een veilige omgeving, je natje en je droogje, met overvloedige subsidiestromen, compromisloos te zijn. Het is heel makkelijk om in zo'n klimaat de illusie te koesteren dat je integer bent omdat je elke concessie afwijst. Je hebt de subsidie toch al binnen, je kan nu compromisen risicoloos aan de slag. Pfeijffer kan zich de luxe van zo'n poëtica permitteren. Daarmee laat hij zich wel kennen als een exponent van de middenklasse blaséheid, die zo kenmerkend is voor het intellectuele en literaire klimaat in ons land. Hij geeft de voorkeur aan de verstarde ordening van een wereldvreemd literair feodalisme, met aan de top van de hiërarchie, de ongenaakbare letterheer (hijzelf) en aan de onderkant, rappers en ander podiumplebs. Dan kan de taal tenminste ongestoord haar incestueuze gedrochten ter wereld brengen. Nee, geef mij maar de *Zivilcourage* van Ice T. Zijn teksten zijn misschien niet literair maar hij is tenminste geen afzijdige consument - hij is een burger.

Olaf Zwetsloot is naast freelance schrijver, dichter, muzikant en componist. Samen met Serge van Duijnhoven en nederrapper Def P richtte hij in 1996 het dichterscollectief De Sprooksprekers op. Hij was enige tijd redacteur van het inventariserend tijdboek Millennium *en trad regelmatig op met zijn gedichten, daarbij de performance niet schuwend. Het laatste jaar legt hij zich vooral toe op het schrijven van artikelen. Die verschenen onder meer in* Trouw, De Groene Amsterdammer *en* De Standaard.

Ronald van Kesteren

Nimmer vergeet ik de doden
Chateaubriand en de romantische Middeleeuwen*

Het is eigen aan de geschiedenis dat zij, althans in de ogen van degenen die haar scheppen, de toekomst zowel kan verlichten als belemmeren - en soms zelfs beide tegelijkertijd. Want laakten Italiaanse humanisten de Middeleeuwen als *secoli rozzi*, tezelfdertijd vonden zij in de Oudheid een richtsnoer voor de toekomst. Maar als ooit werd gepoogd volkomen af te rekenen met het verleden, enkele krachteloze classicistische imitaties ten spijt, dan was het wel in Frankrijk ten tijde van de Revolutie. Alle herinneringen aan voorbije eeuwen moesten spoorslags worden uitgewist. Provincies en straten kregen nieuwerwetse namen, de vertrouwde christelijke kalender werd in stukken gescheurd en talloze historische gebouwen veranderden in sloophuizen. De koning moest het veld ruimen en in een poging de Fransen tot een volk van *philosophes* te maken werd het christendom te gronde gericht. Meer dan zestigduizend kerken en kapellen kregen een nieuwe bestemming. Opgewonden revolutionairen vierden er hun dithyrambische *fêtes de Raison*. Niet toevallig werd in deze jaren het begrip 'vandalisme' gemunt. Onontkoombaar en onmiskenbaar waren bouwkunst en beeldhouwwerk van de Middeleeuwen het doelwit van de meedogenloze vernielzucht.[1.]

In deze endemische verbittering over het verleden werd zelfs de doden geen rust vergund. Vanaf de vroege Middeleeuwen hadden Franse koningen in de kloosterkerk van Saint-Denis hun laatste rustplaats gevonden. De ontheiliging van de praalgraven begon op 6 augustus 1793 en hield dagenlang aan. Eenenvijftig tombes werden vernield. 'In drie dagen tijd,' luidde het commentaar van een van de monniken, 'is het werk van twaalf eeuwen gewist.'[2.] Een maand later openden razende *sans-culottes* de crypten waarin de Bourbons ten grave waren gedragen. Hubert Robert schilderde hetzelfde jaar zijn *Ontwijding van de koninklijke grafkelders in Saint-Denis*.

Hubert Robert, *Ontwijding van* de *grafkelders in Samt-Denis* (1793, Musée Carnavalet, Parijs)

* Tijdens het schrijven van dit opstel overleed geheel onverwacht Wil van de Pas. 'Nimmer vergeet ik de doden' draag ik op aan zijn nagedachtenis in tijdloze vriendschap.

1. Cf. F. Haskell, *History and its images. Art and the interpretation of the past*. New Haven en Londen, 1993, p.236-252.
2. Het verslag van de monnik is opgenomen in F.-R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, P. Reboul, ed. (2 delen) Parijs, 1966, II, p.314-329.

Toen de schrijver François-René, burggraaf van Chateaubriand, na jarenlange ballingschap - uit afschuw voor 'de kannibalistische feesten' van de Revolutie - in zijn vaderland terugkeerde, was hij hevig geschokt door de aanblik van het troosteloze landschap. Overal zag hij lege kerken waaruit de doden waren verdreven, kerktorens zonder klokken en kerkhoven zonder kruisen.[3.] Er zijn twee soorten ruïnes, verzucht hij in een van zijn geschriften. De eerste is het werk van de tijd, de andere het werk van de mens. Aan de eerste is niets onaangenaams, want de natuur laat op de puinhopen bloemen bloeien; en in de half openliggende graven bouwen vogels ongestoord hun nesten. Maar met de tweede soort ruïnes is het anders gesteld. Zij zijn het uitvloeisel van menselijk onheil en bieden slechts het beeld van het niets.[4.]

De schrijver vertelt dat hij op een dag, in het gezelschap van zijn trouwe vriend Louis, Marquis de Fontanes, achter het Luxembourg kuierde. Daar trok een Kartuizerklooster hun aandacht. Het dak van de kapel was ingezakt en het lood van de ramen losgerukt. Verspreid op de grond lagen grafstenen van zwart marmer - sommige geheel vergruizeld, terwijl andere nog sporen van opschriften toonden. Op het binnenhof groeiden tussen het onkruid wilde pruimenbomen. In het godshuis, waar vroeger gezangen ter ere van de doden werden aangeheven, hoorden ze het geluid van arbeiders die bezig waren met het doorzagen van grafmonumenten. Ook bracht de schrijver een bezoek aan de kerk van Saint-Denis. Vroeger, zo verzekert hij de lezer, maakten velen de plechtige grafgang naar de koninklijke kerk. Aan deze pelgrimstocht ontleenden allen een diepe verering voor Frankrijk. Nu waren de vorstelijke grafsteden verdwenen en speelden kleine kinderen met het gebeente van de eens zo machtige vorsten. Op de stukgeslagen altaren woekerden wilde planten. En waar voorheen de lofzang der doden onder de gewelven klonk, hoorde men slechts het vallen van regendruppels, het neerkomen van loszittende stenen en het gebeier van de kerkklok die genadeloos door de lege graftomben en verwoeste kelders galmde.[5.] Gedurig varieert de schrijver op hetzelfde thema, opdat niemand hem zou misverstaan: de Revolutie had niet alleen het verleden, maar ook de dood tenietgedaan.

Na de val van Bonaparte leek het tij evenwel ten goede gekeerd. Met Lodewijk XVIII had opnieuw een telg uit het geslacht der Bourbons de troon beklommen. Op 18 januari 1815 werd het stoffelijk overschot van Lodewijk XVI en Marie-Antoinette, dat na de voltrekking van hun doodvonnis te ruste was gelegd op het kerkhof van Ducluzeau, plechtig opgegraven. Chateaubriand was erbij aanwezig.[6.] Tussen alle gebeente in herkende hij het hoofd van de koningin aan de glimlach waarmee zij hem destijds in Versailles had begroet. Op een katafalk werden de resten van het vorstenpaar naar Saint-Denis vervoerd. Het aanzicht van de lijkbaar greep de schrijver diep in de ziel. Lodewijk XVI kreeg zijn rustplaats in de middeleeuwse

3. F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, M. Levaillant en G. Moulinier, ed. (2 delen) Parijs, 1951, I, p. 170-171 en 436-440.
   Gedeelten uit deze *Mémoires* zijn in het Nederlands vertaald door Frans van Woerden, *Memoires van over het graf*. Amsterdam, 2000.
4. Chateaubriand, *Génie*, II, p.40-42.
5. *Ibidem*, II, p.40-42 en p.99-101.
6. Chateaubriand, *Mémoires*, I, p.905-908.

koningskerk, op het moment dat zijn broer als koning der Fransen in het Louvre sliep. Maar het herstel van tombe en troon was op den duur vergeefs. Het verleden, zo zou Chateaubriand keer op keer vaststellen, valt eenvoudigweg niet over te doen.

De gebeurtenissen rond Saint-Denis weerspiegelen twee vragen die Chateaubriand zijn hele leven zouden blijven fascineren: Wat is de plaats van de doden in het bestaan van de levenden? En: Hoe moeten we ons op de juiste wijze verhouden tot het verleden? In het aftasten van mogelijke antwoorden toont zich gaandeweg, als zal blijken, schrijvers visie op het middeleeuwse tijdvak.

De samenhang tussen beide vragen was niet louter een preoccupatie van Chateaubriand. In de Franse Romantiek vinden we die even aanschouwelijk verwoord bij Jules Michelet, de historicus die op unieke wijze contouren gaf aan de Franse Middeleeuwen. Volgens de geschiedschrijver had een ontmoeting met de doden, in zijn vroege jeugd, hem tot de geschiedenis gebracht. Het moment waarop dat was gebeurd wist hij zich later nauwkeurig te herinneren. De plaats was het oude klooster van de Petits-Augustins, waarin het eerste museum gewijd aan de Middeleeuwen provisorisch was gehuisvest. Een belangrijk deel van de collectie in het Musée des Monuments Français bestond uit stukgeslagen monumenten van Saint-Denis, die de directeur, Alexandre Lenoir, met gevaar voor eigen leven van de ondergang had weten te redden. ‘Ik herinner me nog de emotie’, zo schrijft Michelet,

> altijd dezelfde en altijd levendig, die mijn hart deed slaan, toen ik de sombere gewelven binnenliep en mijmerde over deze bleke gezichten [...] Ik was er niet helemaal zeker van dat zij niet leefden, al deze slapers van marmer, uitgestrekt op hun tombes.[7.]

Anoniem, *Alexandre Lenoir probeert verwoesting van monumenten in Saint-Denis te voorkomen* (tekening van omstreeks 1793, Louvre, Parijs)

7. J. Michelet, *Ma jeunesse*. Parijs, 1884, p.45.

Maar de levenden hadden ook verplichtingen tegenover de doden. In zijn dagboek schrijft Michelet dat een historicus in zijn dromen dikwijls een huilende en klagende menigte ziet, die weer tot leven wil komen. De doden hebben ook een stem, die hem zegt:

> Kwam er maar iemand die ons beter kende dan wij onszelf kennen, aan wie God een hart heeft gegeven en een oor om te luisteren [...] Iemand die van de doden houdt, die hen vindt en woorden laten zeggen die ze zelf nooit zeggen, woorden die uitgesproken moeten worden en nog altijd zwaar vallen in de doodskist.

De doden vragen evenwel niet om een klaagvrouw. Ze willen een helderziende, een *vates*. Zolang ze die niet hebben gevonden zullen ze rond hun graven blijven dolen en nimmer rust vinden. De helderziende historicus moet de woorden en daden duiden die de overledenen zelf niet hebben begrepen. Of weer anders gezegd: Hij moet de stilten van de geschiedenis laten spreken.[8.]

Stemmen vanuit het graf

Het waren ook de doden die Chateaubriand telkens weer tot schrijven aanspoorden. In het najaar van 1828 reisde hij voor de tweede keer naar Rome, waar hij ditmaal tot ambassadeur was benoemd. Onderweg bezocht hij een kerkhof in Bologna. In zijn *Journal de Route* tekent hij aan: 'Ik heb een mooi kerkhof bezocht: nimmer vergeet ik de doden, want ze zijn familie van ons.'[9.] Steeds wijzen de doden hem de weg - al aarzelde hij daarbij niet zijn toevlucht te nemen tot mystificaties. In het voorwoord bij zijn *Génie du Christianisme* - dat in 1802 verscheen en hem in een klap wereldberoemd maakte - schrijft hij smartelijk over zijn moeder. Op haar sterfbed werd zij verscheurd door vroegere dwalingen van haar eigen zoon. Die misslagen hadden betrekking op Chateaubriands *Essai sur les Révolutions*, een vergelijkende studie van alle revoluties in de geschiedenis, waarin hij een religieus scepticisme verwoordde. Later zou hij het *Essai* karakteriseren als 'een boek vol twijfel en pijn', maar 'in geen geval godslasterlijk'. In haar laatste ogenblikken wendde zijn moeder zich tot een van haar dochters - Julie, Comtesse de Farcy - met het wanhopige verzoek haar broer terug te roepen tot het geloof waarin hij was grootgebracht. Toen de laatste wens van zijn moeder de schrijver middels een brief van Julie bereikte, waren beiden intussen overleden. 'Deze twee uit het graf opklinkende stemmen,' schreef hij, 'deze gestorvenen die de dood zelf als spreekbuis dienden, hebben me diep aangegrepen. Ik ben christen geworden' - waarop het wijdvermaarde *'j'ai*

8. *Jules Michelet. Journal*, P. Viallaneix, ed. Parijs, 1959, I, p.377-379. Het betreft een aantekening van 30 januari 1842, cf. J. Tollebeek, 'Het tweede oog. De wijding van de romantische historicus' in: J. Tollebeek, F. Ankersmit en W. Krul, ed. *Romantiek en historische cultuur*. Groningen, 1996, p. 19-44.
9. Chateaubriand, *Mémoires*, II, p.227.

pleuré, et j'ai cru' volgde. In zijn memoires voegt hij hier nog aan toe dat hij vervolgens exemplaren van het *Essai*- instrument van zijn misdaad - in het vuur had geworpen, en direct daarop was begonnen met *Le Génie du Christianisme*, waaraan hij werkte 'met de geestdrift van een zoon, die een mausoleum bouwt voor zijn moeder'. Dat zijn zus zou zijn gestorven toen hij de brief met de wens van zijn moeder ontving, is een doelbewuste misleiding: Julie stierf pas een jaar later. Evenzeer was hij vóór ontvangst van de bewuste brief al begonnen met het optekenen van zijn *Génie*. Dat neemt niet weg dat de stemmen uit het graf hem ongetwijfeld sterkten in de voltooiing van zijn befaamde boek over het christendom.[10.]

Chateaubriands terugkeer naar het geloof van zijn voorvaderen versterkte zijn passie voor de doden en hun grafakkers. Terwijl het grafmonument van de afgodendienaar ons onderhoudt over het verleden, mijmert hij, spreekt het graf van de christen over de toekomst.[11.] Wij respecteren onze voorouders omdat een stem in ons zegt dat niet alles in hen is uitgedoofd. In de verering van de afgestorvenen krijgen we, aldus de schrijver, een glimp van het juiste leven te zien.[12.] En in een groteske notitie van 1803, tijdens zijn eerste verblijf in de eeuwige stad, stipt hij aan dat hij in de catacomben bij Rome lampen heeft gezien. 'Het christendom begint in een tombe; aan een lamp van een dode heeft men het licht ontnomen dat de wereld heeft verlicht'.[13.] Steeds klinkt dezelfde boodschap: met de dood begint het leven.

Evenals Michelet vertoefde Chateaubriand graag bij de doden. Als hij, in ambassade te Londen, op een namiddag in Westminster rondwaart, wordt hij zozeer overrompeld door de *sombere weidsheid der christelijke kerken* - naar een woord van Montaigne - dat hij de tijd vergeet. De kerkdeuren zijn gesloten en niets blijft hem over dan de nacht in de kathedraal door te brengen te midden van de overledenen. Hij vindt er een schuilplaats in een sarcofaag, tegenover een marmeren beeld van de dood met zijn zeis. Daar laat hij zijn blik dwalen over de erkers van 'Engelands Saint-Denis' en reflecteert hij over het verleden.[14.]

Chateaubriands gedachten over de vergankelijkheid beleven een hoogtepunt in Rome, de stad waar alle herinneringen veruitwendigd zijn. 'De dood schijnt in Rome te zijn geboren,' oordeelt de schrijver, als hij, zwervend door de Vaticaanse musea, in een galerij komt waar langs de wanden grafschriften zijn ingemetseld.[15.] In Rome vatte hij het idee op zijn memoires te boekstaven. Die gedenkschriften zouden uiteindelijk *Mémoires d'Outre-Tombe* gaan heten - 'herinneringen van over het graf'.[16.] Ergens in deze memoires spreekt hij over de openlegging van het graf van Karel de Grote. Het is deze passage die een bijzonder licht werpt op Chateaubriands begrip van het verleden - het andere facet van zijn levenslange opmerkzaamheid.

10. Chateaubriand, *Génie*, II, p.397-399 (voorwoord 1802), cf. de introductie, I, p. 13-23; Chateaubriand, *Mémoires*, I, p.396-403; Ned. vert, p. 162-163.
11. Chateaubriand, *Génie*, II, p.94.
12. *Ibidem*, I, p.203-204.
13. F.-R. de Chateaubriand, *Oeuvres romanesques et voyages*, M. Regard, ed. (2 delen) Parijs, 1969, deel II, p.1452 (*Voyage en Italie)*.
14. Chateaubriand, *Mémoires*, I, p.353-356.
15. *Ibidem, II*, p.363-366.
16. *Ibidem*, I, p.524-530.
Chateaubriand spreekt hier van *Mémoires de ma vie*, vanaf 1831: *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Een middeleeuwse keizer

In dezelfde periode waarin de schrijver door de basiliek van Westminster schuifelde, overdacht hij het koloniale verleden van Frankrijk in Amerika. Daarbij keert hij terug naar de vijftiende eeuw, waar geheel onverwacht Karel de Grote ten tonele verschijnt.

'Het domkapittel van de Notre-Dame van Aken,' schrijft hij,

> liet, naar men zegt, omstreeks het jaar 1450 het graf van Karel de Grote openen. Men trof de keizer aan gezeten op een vergulde zetel, met in zijn ontvleesde handen het in vergulde letters geschreven Boek der Evangeliën; voor hem op de grond stonden zijn scepter en zijn gouden schild; aan zijn zijde had hij, gestoken in een gouden schede, zijn zwaard *Joyeuse*. Hij was gekleed in zijn keizerlijk gewaad. Zijn hoofd, dat overeind werd gehouden door een gouden ketting, was gewikkeld in een lijkwade die zijn gezicht bedekte en waarop een kroon was geplaatst. Men raakte het fantoom aan; het viel uiteen tot stof.

Chateaubriand had beleefd hoe de achttiende eeuw in haar revolutionaire apotheose het verleden grondig had vernietigd. Geduldig verkende hij nieuwe wegen om de voorbije eeuwen te doorgronden. In het relaas over Karel de Grote maakte hij duidelijk dat een *volte face* naar het *ancien régime* was uitgesloten.

> Ik ben bang dat de Restauratie te gronde gaat aan ideeën die het tegenovergestelde zijn van hetgeen ik hier tot uiting breng; in de obsessie met het verleden, een obsessie overigens die ik onverdroten blijf bestrijden, zou niets kwaads steken als slechts ikzelf ten val zou komen door het verlies van de gunst van mijn vorst; maar het zou wel eens kunnen zijn dat ook de troon erdoor ten val komt. Politieke immobiliteit is onmogelijk; men moet meegaan met de ontwikkeling van het menselijk verstand. Eerbied is geboden voor de majesteit des tijds; laat ons in verering al die vervlogen eeuwen aanschouwen, die geheiligd zijn door de nagedachtenis en de overblijfselen onzer voorvaderen; maar laten we niet proberen tot dit verleden terug te keren, want het heeft niets meer van onze werkelijke natuur, en als wij het zouden willen grijpen, zou het als vanzelf verdwijnen.[17.]

Alleen de onbevangen blik is volgens de schrijver nog in staat de voorbije wereld te conserveren. Het verleden willen aanraken is het verwoesten.

In werkelijkheid was het niet het Akense Mariakapittel dat het graf van Karel de Grote had laten openen - dat was veel eerder, in het jaar duizend,

17. *Ibidem*, I, p.251-253; Ned. vert. p. 120-121.

gebeurd in opdracht van keizer Otto III.

Alfred Rethel, *Opening van het graf van Karel de Grote door Otto III*
(Ontwerp van 1840, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen)

Wilhelm von Kaulbach, *Opening van het graf van Karel de Grote door Otto III*
(1859, origineel verwoest in 1962, oorspronkelijk in Germanische Nationalmuseum Nurnberg)

Nadat het relaas over het bezoek aan de dode keizer aan het begin van de elfde eeuw was opgetekend, raakte het spoedig erna in vergetelheid. Chateaubriand had het voorval misschien vernomen in 1792 toen hij, deel uitmakend van het royalistische emigrantenleger, op doortocht van Luik naar Koblenz in Aken halte had gehouden. Het is ook mogelijk dat de geschiedenis hem anderszins ter ore was gekomen. In 1794 hadden Franse revolutionairen een Romeinse sarcofaag naar Frankrijk versleept, waarin oorspronkelijk het gebeente van Karel de Grote zou hebben gerust. De doodskist kwam uiteindelijk terecht in het Musée Napoléon, dat in het Louvre was gehuisvest - dit tot grote teleurstelling van Alexandre Lenoir, de ambitieuze directeur van het Musée des Monuments Français, die vond dat Charlemagne eerder een plek in zijn eigen, Fransnationale museum verdiende. In de belangstelling die Karel de Grote ten deel viel, kan ook het verhaal over de opening van zijn graf weer aan het licht zijn gekomen. Hoe het ook zij, nadat Chateaubriand de bloedstollende geschiedenis aan het papier had toevertrouwd bleef die circuleren. Victor Hugo gebruikte de openlegging van Karels graf in *Le Rhin* en kunstenaars

als Alfred Rethel en Wilhelm von Kaulbach maakten monumentale schilderingen van het tafereel. De compositie van Kaulbach was blijkbaar zo overtuigend dat ze talloze malen in gravures werd nagevolgd. Zijn mise-en-scène werd ook voor andere thema's geschikt bevonden - zoals door Jean-Paul Laurens in een schilderij waarbij hij het proces verbeeldde dat in 897 tegen de dode paus Formosus werd gevoerd.[18.]

Jean-Paul Laurens, Het *proces tegen paus Formosus*
(1870, Musée des Beaux-Arts, Nantes)

De lijkschouwing van het verleden

Met weemoed memoreert Chateaubriand zijn ontmoeting met de hooggeroemde historicus Augustin Thierry, die zich vooral in de Middeleeuwen had verdiept. ‘In Vesoul heb ik hem opgezocht,’ schrijft hij in zijn memoires.

> Ik trof een jonge man aan in een kamer waarvan de luiken deels waren gesloten. Hij was bijna blind. Hij probeerde nog op te staan om me te verwelkomen, maar zijn benen droegen hem niet langer en hij viel in mijn armen. Hij bloosde toen ik mijn oprechte bewondering voor hem uitsprak. Daarop antwoordde hij me dat zijn werk het mijne was: lezend in mijn *Martyrs* over de veldslag der Franken had hij het idee gekregen om op een nieuwe manier geschiedenis te schrijven.[19.]

Thierry zelf schreef later in een woord vooraf bij zijn *Récits des temps mérovingiens* dat het enthousiasme bij lezing van *Les Martyrs* misschien beslissend was geweest voor zijn roeping als historicus. In een brief vertrouwde hij Chateaubriand toe dat hij niet alleen was gesticht door zijn poëzie. ‘Ik ben U ook het religieus gevoel verschuldigd dat mij in de loop van mijn leven dikwijls heeft teruggebracht bij God.’[20.]

18. Cf. R. van Kesteren, ‘Karel de Grote. De vele gedaanten van een middeleeuws heerser’, *Theoretische Geschiedenis*, XXVI (1999) p.253-287 en *idem*, ‘Straat van Verzoening’ in: W. Caus en K. Clevis, ed. *Domus Aeterna*. Best, 2000, p.28-31 en p.65-67.
19. *Mémoires*, II, p.574, cf. *ibidem*, p.510.
20. Brief van 19 mei 1844, A. Augustin-Thierry, *Augustin Thierry (1795-1856) d'après sa correspondance et ses papiers de famille*. Parijs, 1922, p.302-322. Met enige regelmaat schreven zij elkaar brieven tussen 1829 en 1844.

Les Martyrs verhaalt over de liefde tussen Cymodocée, een heidense priesteres die christin werd na de ontmoeting met haar geliefde, de Romeinse soldaat Eudore. Beiden stierven de marteldood door de listen van de Romeinse landvoogd Hiéroclés, die vergeefs de liefde van Cymodocée had gezocht. Chateaubriand was naar eigen zeggen in 1802 tijdens zijn verblijf als gezantschapssecretaris te Rome aan het boek begonnen. Uitvoerig had hij zich gedocumenteerd. Om de taferelen goed te kunnen schilderen had hij bovendien veel plaatsen bezocht. Een lange reis had hem ondermeer naar Griekenland en het Midden-Oosten gebracht 'om er beelden te vergaren' voor zijn boek.[21.] De schrijver introduceerde in dit verband de schildersterm *couleur locale* in de literatuur.[22.] Het was deze 'couleur locale', de natuurgetrouwe schildering van tijden en karakters, die Thierry trof en hem op het idee bracht om 'op een nieuwe manier geschiedenis te schrijven'. Natuurgetrouwheid was in *Les Martyrs* overigens een rekkelijk begrip. Zo voerde Chateaubriand zonder schroom Hieronymus en Augustinus sprekend op, in een tijd dat beiden het levenslicht nog niet hadden aanschouwd. Dat alles was volgens de schrijver geoorloofd, zolang de zeden van *hun* beider tijd maar getrouw werden geschilderd.

Toen Thierry op collège *Les Martyrs* las, huldigde Chateaubriand echter nog een geheel andere, en in zeker opzicht tegengestelde opvatting van geschiedschrijving. In zijn *Génie* namelijk beschouwde hij de historiografie als een 'tak van morele en politieke filosofie'. Zoals het christendom de vooruitgang in de filosofie had bewerkstelligd, aldus de auteur van dit werk, zo had het christelijk geloof de geschiedschrijving weten te inspireren. De zeventiendeeeuwse Franse bisschop Bossuet was voor Chateaubriand de historicus *par excellence*: Hij had de geschiedschrijving verrijkt met een sublieme stijl, de 'hoge metafysica van zijn ideeën' en de juiste morele en politieke inzichten.[23.] Het waren juist de romantische historici, als Thierry, die spoedig zouden breken met de opvatting dat de geschiedschrijving een vorm van wijsbegeerte was.

Mocht Chateaubriand met zijn literaire geschriften richting hebben gegeven aan de geschiedopvatting van Thierry, omgekeerd was het werk van de romantische historici aanleiding voor Chateaubriand zijn eigen visie op de geschiedenis te herzien.[24.] Dat is voor het eerst merkbaar in een artikel dat hij aan het begin van de twintiger jaar schreef. Het betreft een boekbespreking van de *Histoire des ducs de Bourgogne* van Prosper de Barante. De recensent bekritiseert de 'zogenaamde filosofische geschiedschrijving', die doorgaans plichtmatige morele oordelen geeft en verstart in dorre opsommingen van de zeden. Meer waardering verdient Barante, die de zeden schildert zonder te zeggen dát hij ze schildert of dát hij ze gaat schilderen. Een goede geschiedschrijver, zo verluidt het nu, streeft een scrupuleuze weergave van

21. Chateaubriand, *Oeuvres romanesques et voyages*, II, p.701 (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*).
22. Aldus W. Krul, 'De kleur van het verleden. Geschiedenis en *couleur locale* in de Franse Romantiek' in: Tollebeek, e.a. ed. *Romantiek*, p.150.
23. Chateaubriand, *Génie*, I, p.433-450.
24. Dit is eerder treffend verwoord door B.G. Réizov, *L'historiographie romantique française 1815-1830*. Moskou [1956], p.727: 'Terwijl hij de meester van de romantische historici was, werd hij tot op zekere hoogt hun discipel.'

de werkelijkheid na. Dan toont zich als vanzelf een oordeel, dat door de verbeelding wordt ingekleurd. Maar onpartijdigheid impliceert geenszins onverschilligheid. ‘De les zit in de schildering, en de schildering is een les waardig.’[25.]

In het artikel over Barante verwoordt Chateaubriand op beeldende wijze zijn opvatting dat kennis van het verleden pas mogelijk is als we er voldoende afstand van hebben genomen. De Franse monarchie, schrijft hij, kennen we vandaag beter dan vroeger. ‘Toen zij recht overeind stond, kon ons oog haar grote omvang moeilijk omvatten. Grote mannen en rijken zijn als de kolossen van Egypte, men kan ze pas goed meten als ze zijn gevallen.’ Het oordeel over de historici van het *ancien régime* is daarom dikwijls te hard uitgevallen, zo meent hij voorts in zijn *Études historiques van* 1831. Deze historici *konden* eenvoudigweg het verleden niet op dezelfde wijze zien, omdat zij andere dingen zochten. In deze *Études* probeerde Chateaubriand de verschillende geschiedconcepties met elkaar in overeenstemming te brengen. Lofwaardig in de *histoire descriptive* van Barante was het gegeven dat historische personen in het licht van hun tijd werden geplaatst en het aan de lezer zelf werd overgelaten algemene inzichten te ontlenen aan particuliere waarheden. Het was evenwel niet ondenkbeeldig dat deze vorm van geschiedschrijving ontaardde in een dorre opsomming die eertijds de kroniek kenmerkte. Ook haar tegenhanger, de *histoire fataliste* van Thiers en Mignet, was niet zonder gevaren. Wie immers fataliteit in de geschiedenis veronderstelt, koppelt de eigen moraal los van de historische handeling. De ‘fatalistische’ historicus hoefde niet langer naar oorzaken te zoeken. Deze geschiedschrijving had echter ook zo haar verdiensten. Ze had een open oog voor de voortgang van de civilisatie die het historisch proces, ondanks periodieke inzinkingen, kenmerkte. Maar de ideale historicus was in de optiek van Chateaubriand zonder twijfel degene die de beste kanten van de filosofische, descriptieve en fatalistische geschiedschrijving in zich wist te verenigen.[26.]

In vergelijking met de geschiedconceptie die hij in zijn *Génie* had vertolkt was dus geenszins sprake van een complete breuk. Naast vorm en analyse bleven idee en synthese van belang. Vanuit die gedachte leverde Chateaubriand in zijn *Études* kritiek op Bossuet. Deze had van het christendom een onbuigzaam en vaststaand geheel gemaakt. In zijn *Génie* had Chateaubriand betoogd dat de Europese cultuur een creatie was van het christendom, en niet van de barbaren: de Germanen waren immers al in verregaande mate opgenomen geweest in de christelijk-Romeinse beschaving. De Chateaubriand van de *Études* zag het christendom vervolgens als een ‘configuratie’ waarin vrijheid en verlichting zich in fasen konden ontwikkelen. Het christendom had aldus verschillende periodes doorlopen: een moreel of evangelisch tijdperk, een fase van martelaarschap, een metafysisch of theologisch tijdvak en

25. ‘Sur l'histoire des ducs de Bourgogne, de M. de Barante’. *Oeuvres de Chateaubriand*. Deel XV. Parijs, 1868, p.284-295.
26. *Études ou discours historiques. Oeuvres de Chateaubriand*. Parijs, 1868, deel VIII, p. 1-89.

een politiek tijdperk. In Chateaubriands eigen tijd had het christendom inmiddels de filosofische leeftijd bereikt.

Met deze progressistische zienswijze kon hij aarzelend zijn 'onpartijdige' visie op de Middeleeuwen geven. In deze periode - dat wil zeggen: vooral vanaf de dynastie van Hugo Capet - vertegenwoordigde het christendom de verlichting. Daarom kwam de geestelijkheid als vanzelfsprekend in de barbaarse staten wereldlijke macht toe. Vanwege de voortschrijdende verlichting was echter in de moderne tijd voor de geestelijkheid, in het bijzonder de paus, geen politieke autoriteit meer nodig. Het middeleeuwse, politieke christendom kon gerust plaats maken voor een filosofisch christendom. Chateaubriand distantieerde zich hiermee nadrukkelijk van elk theocratisch denken, dat dikwijls zijn inspiratie in de Middeleeuwen zocht - of het nu het ultramontanisme van De Maistre betrof, of de meer liberale versie van Lamennais. Joseph de Maistre had dan ook zonder resultaat gepoogd hem te interesseren voor de uitgave van zijn *Du Pape*.[27.]

De christelijke Middeleeuwen

Meer dan eens is verondersteld dat Chateaubriands lyrische herwaardering van het christendom, die hij vooral in zijn *Génie* tot uitdrukking bracht, gepaard ging met een idealisering van de Middeleeuwen. Daarvan is echter geen sprake. De schrijver kent zelfs geen enkele schroom om de sleetse topos van de 'duistere Middeleeuwen' van stal te halen. Als hij in 1836 nog eens terugdenkt aan het troosteloze Franse landschap, dat hij bij terugkeer uit zijn ballingschap aantrof, spreekt hij vergelijkenderwijs van een 'middeleeuwse nacht van barbarij en verwoesting'.[28.] Meer ontnuchterend is de vaststelling dat de Middeleeuwen in *Le Génie du Christianisme* opvallend afwezig zijn. In dit boek is het christendom - in lijn met Bossuet - een geheel van de tijd onafhankelijke krachtstroom. Chateaubriands apologie van het christendom moet vooral worden opgevat als het antwoord op Voltaire's *Essai sur les moeurs*. Waar de laatste het christendom als oorzaak had aangewezen voor het verval van de antieke beschaving, probeerde Chateaubriand aannemelijk te maken dat juist het christendom de furie van de barbaren aan banden had weten te leggen. Zonder het christendom zou de schipbreuk van samenleving en verlichting totaal zijn geweest.[29.] Het kan dan ook nauwelijks verbazing wekken dat hij in zijn *Génie* bovenal de eeuw van Lodewijk XIV ophemelde. Toen kon Frankrijk schitteren doordat een spiritueel réveil samenviel met een voorbeeldige navolging van de Ouden. Al bestaat in het *Génie* waardering voor de contemplatieve en charitatieve kloosterorden, nooit wordt een verbinding met de Middeleeuwen gelegd. Evenmin wordt de gotiek als een typisch middeleeuwse bouwstijl getypeerd.

27. Zie inleiding bij *Joseph de Maistre, Du Pape*, ed. J. Lovie en J. Chetail. Genève, 1966, viii.
28. Chateaubriand, *Mémoires*, I, p.436-440; Ned. vert. p.171.
29. Hiervoor het laatste boek van *Le Génie*, i.h.b. II, p.247-248. Dergelijke gedachten had Chateaubriand voor het eerst verwoord in zijn *Essai historique sur les révolutions anciennes et modernes*. Oeuvres de Chateaubriand. Deel XI. Parijs, 1868, p.253-254.

Ook in de *Études* - waar hij ruimschoots aandacht schenkt aan de middeleeuwse geschiedenis - speelt het begrip 'Middeleeuwen' geen rol van betekenis. De auteur bedient zich hier van de gangbare periodisering volgens de *trois races*, een indeling van de Franse geschiedenis op basis van de Merowingische, Karolingische en Capetingische dynastieën.

Eveneens stelde Chateaubriand zich gereserveerd op tegenover het eigentijdse mediëvalisme. Rond zijn huis in Vallée-aux-Loups had hij weliswaar namaakkantelen op de buitenmuur van het domein laten plaatsen, 'zodoende vooruitlopend op de rage van de Middeleeuwen (*la manie du moyen âge*) die ons tegenwoordig zo afstompt,' maar deze formulering maakt duidelijk dat hij weinig op had met de neogotische modezucht.[30.] De schrijfkunst van Walter Scott kon evenmin zijn goedkeuring wegdragen. De Schotse romancier had een verkeerd genre geschapen. Hij had zowel de roman als de geschiedenis geperverteerd. De Engelsen had hij 'naar de Middeleeuwen teruggedreven'. Alles wat men er sindsdien schreef of maakte - boeken, meubels, huizen, kerken of kastelen - was valse gotiek.[31.]

Toch had ook Chateaubriand zo zijn aandeel in de schepping van het middeleeuwse tijdvak dat vanaf de Romantiek nooit meer hetzelfde zou zijn als in de periode ervoor. Wat de Middeleeuwen in de Romantiek anders maakten, was misschien nog het meest de introductie van de couleur locale. In vergelijking met de achttiende-eeuwse 'erudiete geschiedschrijving' was de romantische historiografie verhalend en empathisch, en in vergelijking met de 'wijsgerige geschiedschrijving' van diezelfde eeuw minder belast met aprioristische sentimenten. Chateaubriand had de term 'couleur locale' in de literatuur geïntroduceerd, en het was onder invloed van zijn *Martyrs* dat Thierry het concept met vrucht in de geschiedschrijving toepaste. In een hiervoor aangehaalde brief van Thierry schreef deze dat hij Chateaubriands *Vie de Rancé*- gepubliceerd in 1844 en handelend over de hervormer van La Trappe - met veel genoegen had gelezen vanwege de stijl en poëtische inspiratie.

Daarnaast leverde de schrijver een bijdrage aan de veld winnende geschiedbeschouwing die het verleden met distantie wilde bezien. Ook al hadden jacobijnen tijdens de Revolutie ijverig getracht de geest van de geschiedenis uit te roeien, allengs keerden de schimmen van voorbije eeuwen terug. Niettemin was er iets veranderd. Door de traumatische ruptuur van 1789 kon men niet straffeloos terugkeren naar de wereld van het *ancien régime*. Van dat besef was Chateaubriand ten volle doordrongen. '[Dire] les temps tels qu'ils sont,' hield hij zijn lezers voor. Deze zienswijze maakte het ook mogelijk om met andere ogen naar het middeleeuwse christendom kijken. Zo sprak de schrijver met waardering over het 'politieke' christendom van de Middeleeuwen, terwijl hij het voor zijn eigen tijd van geen enkel nut meer achtte. Het verleden heeft 'niets meer van onze werkelijke natuur'. De

30. Chateaubriand, *Mémoires*, I, p.629-633.
31. *Essai sur la Littérature anglaise*. Oeuvres de Chateaubiand. Deel XIII. Parijs, 1868, 222-224. Cf. Chateaubriand, *Mémoires*, I, p.410-412.

idealisering van de christelijke Middeleeuwen was dan ook het werk van anderen. In Frankrijk werd die mythe uitgedragen door rooms-katholieken - misschien het meest bijzonder door de romancier Joris-Karl Huysmans, in wiens persoon en werk Middeleeuwen en eigen tijd uiteindelijk samenvielen.[32.]

Léon Pichon, *Portret van Chateaubriand voor Colosseum (naar Girodet, 1811)*

Op de rand van het graf

In Chateaubriands memoires is een lyrische passage ingevoegd, die wel bekend staat als de 'Aanroeping van Cynthia.' Het fragment, mogelijk geschreven tijdens zijn ambassadeurschap in Rome, geeft een beschrijving van het Romeinse landschap. Aquaducten tekenen zich torenhoog af tegen een spaarzaam verlichte lucht. De schrijver evoceert Rome als wetgeefster van de wereld. Gezeten op de steen van haar doodskist, met haar toga van eeuwen, projecteert zij de onregelmatige omtrek van haar grote gestalte in de eenzaamheid van de sterrenhemel.[33.]

Het beeld van de dode, verbeidend in het heden, oefende een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit op de schrijver. De metafoor stelde hem in staat zijn geschiedvisie en schrijverschap met elkaar te verbinden en de grenzen tussen verleden en heden te ruimen.

> Men zou kunnen zeggen dat geen mens mijn metgezel kan worden als hij niet eerst door het graf is gegaan, wat me doet geloven dat ikzelf een dode ben. [...] Als een van mijn vrienden de aarde vaarwel zegt, is het alsof hij bij mij in huis trekt. [...] Naarmate de huidige wereld zich van me terugtrekt, komt de wereld van het verleden dichterbij.[34.]

32. Hiervoor R. van Kesteren, 'J.-K. Huysmans en de Middeleeuwen. Historische beeldvorming in het werk van een Frans romancier', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* (te verschijnen).
33. Chateaubriand, *Mémoires*, II, p.725
34. *Ibidem*, I, p.937-939; Ned. vert. p.260.

De dode Karel de Grote was in zijn grafkelder gezeten op een troon - ‘alsof hij nog in leven was’ zeggen de middeleeuwse bronnen. Vlak nadat de crypte was geopend ging zelfs het gerucht dat hij keizer Otto nog had ingefluisterd dat deze zonder erfgenamen zou sterven. Chateaubriand op zijn beurt stelde het voor dat hij zijn memoires rangschikte ‘van over het graf’. In een testamentair voorwoord bij zijn levensherinneringen legt hij uit dat hij er steeds van is uitgegaan dat hij al zittend in zijn grafkist doende was te schrijven. Zittend in zijn graf - precies als de legendarische middeleeuwse keizer. Chateaubriand stond erop dat zijn memoires postuum werden uitgegeven. Over degenen die erop aandrongen om vooraf een aantal stukken te publiceren, merkte hij op:

> [...] ik heb geen gevolg aan hun wens kunnen geven. [...] het zou mij aan het hart gaan om die verre stem te smoren die uit het graf opklinkt, en die het hele verhaal door hoorbaar blijft.[35.]

En in het voorwoord bij de versie van 1846, schreef hij:

> Sommigen hebben erop aangedrongen om tijdens mijn leven enkele gedeelten van deze Memoires te publiceren. Ik geef er de voorkeur aan te spreken vanuit het binnenste van mijn graf. [...] Deze Memoires hebben steeds mijn voorliefde gehad. De heilige Bonaventura kreeg van de hemel toestemming om zijn memoires na zijn dood voort te zetten. Op een dergelijke gunst hoop ik niet. Maar als het zover is, zou ik schimmen willen opwekken, om tenminste de drukproeven te corrigeren.

Op het laatst hadden de doden een stem, waarmee ze de stilten van de geschiedenis konden verbreken.

Ronald van Kesteren (1957) doceeert filosofie en geschiedenis en is gastonderzoeker aan de Universiteit van Amsterdam. Hij schrijft voor NRC Handelsblad *en publiceerde onder meer over de historicus Jules Michelet en de kunstcriticus/romancier Joris-Karl Huysmans. Momenteel werkt hij aan een studie over* Het verlangen naar de Middeleeuwen.

35. Testamentair voorwoord geschreven in 1833. Ned. vert. p.22-23.

Esther Polak
Plakken en knippen als een middeleeuwer

Een regenachtige middag in de zomer van 1999. Met mijn vrije beeldende kunst verdien ik niets, dus klus ik bij als opmaakredacteur op de redactie van een weekblad. Een foto komt grijs en futloos binnen via de e-mail. De fotograafhad zijn dag niet. Ik open het bestand in Photoshop en probeer om het onderste uit de kan te halen. Zonder dat ik het merk, is een van de schrijvende redacteuren achter mij komen staan. Als ik het wonder der grijstonen heb verricht roept hij uit: ‘Daar heb ik toch zo'n respect voor, dat je dat kan!’

Iets in mij geeft mij sterk het gevoel dat hij dit bij iedere klusjesman die bij hem thuis een spijker inslaat ook uitroept. Een onbedoelde diepe minachting voor techniek klinkt in zijn stem door. Of ben ik nu té achterdochtig?

Op de academie hadden wij in het eerste jaar iedere donderdagmiddag les in de techniek van de perspectivische projectie. Dit was niet wat ik mij had voorgesteld bij de kunstacademie: ik hoopte mijzelf nu eens geheel vrijelijk te kunnen uitdrukken en hier zat ik dan in een soort wiskundeles, een techniek te leren waarvan ik sterk de indruk had dat hij niet meer paste in de hedendaagse kunst. Ook wij zuchtten in diepe minachting voor deze dorre techniek. Wie zou er ooit nog een realistisch schilderij willen maken met een perfect perspectief! (Wij hadden allemaal een hekel aan het werk van Willink naast een diep respect voor zijn technisch kunnen) Het leek ook totaal onnodig: met de fotografie was er immers een apparaat uitgevonden dat de nobele taak van het realisme in de beeldende kunst had overgenomen. Ook de tekendocent leek zelf niet werkelijk in het onderwerp geïnteresseerd. Toen ik mij op een verlicht moment realiseerde dat alle lijnen die wij in de les met een liniaal trokken in werkelijkheid enigszins gebogen moesten zijn, werd mij met een intimiderende snauw het zwijgen opgelegd.

Duccio, De *intocht van Christus in Jeruzalem* (1308-11 Maestà-altaar, museum van de kathedraal in Sienna)
Een voorbeeld van middeleeuws ‘perspectief’

Achteraf valt het altijd meer op wat je niet leert dan wat je wel leert. Wij leerden niet ons te verbazen. Wij leerden niet dat het perspectief eigenlijk maar op twee momenten in de kunstgeschiedenis werd toegepast: in de Oudheid en in de Renaissance. Wij leerden niet dat deze techniek in de vijftiende tot in de negentiende eeuw de gemoederen heeft beziggehouden en tot heftige twisten leidde, en wij leerden ons er niet over te verbazen dat het machientje dat al die moeilijke berekeningen en projecties vanzelf doet, het fototoestel, dat doet zonder computer of rekenmachine.

Het gebruik van fotografie is verraderlijk, het lijkt een automatische werkelijkheid, een automatisch realisme te leveren. En wie zal dat tegenspreken?

Hoe kan een automaat een subjectief beeld geven? Voor ons is dit ‘gewoon zien’ neutraal registreren, een visuele les die wij dag in dag uit ingeprent krijgen door het kijken naar de plaatjes om ons heen. Ieder televisiebeeld is ‘in perspectief’, iedere krantenfoto, en niemand heeft er moeite voor hoeven doen. (Het zou pas moeite kosten om het perspectivisch incorrect te krijgen) Toch is ook deze fotografische perfectie een illusie: afhankelijk van de gebruikte lens is de ene vertekening van dezelfde ruimte, even juist als de andere.

Het perspectivisch geconstrueerd beeld gaat uit van één onbeweeglijk oog. Van één centrum van observatie. Vanuit één vastgestelde plek. Er bestaat de gedachte dat het perspectief pas kon worden ontwikkeld nadat rond 1300 in Florence de bril werd uitgevonden. Als voorbode van een correct en eenduidig gezichtsvermogen dat voor ieder mens bereikbaar is. Meetbaar, corrigeerbaar, en scherp op alle afstanden.

Zowel in de Oudheid als in de Renaissance bestonden er vormen van vensterglas. Er bestaat de gedachte dat de behoefte om in perspectief te tekenen samengaat met het gebruik van vensterglas. Daarmee wordt het perspectivisch correcte beeld als het ware opgedrongen aan de kijker door het zien van de buitenwereld door een *grid*: een in vakjes gedeeld venster.

A Durer, *Man die een luit tekent* (1525)

Het is wonderlijk om je voor te stellen dat het alleen denkbaar is om perspectief te construeren als de mogelijkheid bestaat om door glas te kijken.

Lens en vensterglas lijken nu de neutrale, technisch veroorzakers van dit beeld. Maar misschien is er sprake van méér dan een betekenisloos realisme. Dit schijnbaar neutrale realisme brengt een eigen wereldbeeld met zich mee: waarin de mens zelf geheel en al in het centrum staat van zijn eigen unieke individuele ervaring en waarbij die ervaring toch gelijkgesteld en gedeeld kan worden met die van de anderen. Er bestaat dan ook de gedachte dat het werkelijke individualisme pas een vorm heeft kunnen vinden nádat het perspectief was uitgevonden.

Dorre techniek krijgt hiermee cultuurfilosofische betekenis: misschien heeft de uitvinding van het perspectief het besef van eenzaamheid pas in zijn volle hevigheid voelbaar gemaakt. Een perspectivisch correct beeld is, naast een leuke manier om een ingewikkeld plein te laten zien, ook de verbeelding van de eenzame mens.

Het werk van De Chirico is een mooi voorbeeld. In zijn schilderijen is de eenzaamheid op twee manieren zichtbaar: het lege plein zelf en de wijze waarop de ruimte is geconstrueerd. Het perspectivisch correcte beeld toont hoe de mens kijkt, opgesloten in zijn brein, bepaald door de constructie van zijn oog, overgeleverd aan de gevangenis van zijn individualiteit.

Even afgesloten als een stukje negatieffilm in een fotocamera.

Met deze gedachte heb ik een nieuw een bewijs in handen: het zelfbeeld van de mens wordt bepaald door de technieken die hij gebruikt. Dit is de ideale kauwgom voor mijn materialistisch brein. Dit is een zaak waar wij beeldend kunstenaars iets aan hebben in deze materie-, techniek- en beeldvijandige lettervretende westerse cultuur. Waar wel opgevoede mannen meesmuilend spreken: ‘Daar heb ik toch zo'n respect voor, dat je dat kunt.’

Een van de bekendste teksten die betekenis probeert te geven aan de geschiedenis van het perspectief is *Perspective as symbolic form*, geschreven door de kunsthistoricus Erwin Panofsky in 1926. Het beschrijft de geschiedenis van het perspectief en ook hij laat zien hoe dit onlosmakelijk verband houdt met de filosofie van de tijd. Het boekje eindigt met de constatering dat deze techniek dubbelzinnig is. Aan de ene kant objectiveert en rationaliseert het de werkelijkheid. Het beschrijft die werkelijkheid in wiskundige termen die eigenlijk heel ver van onze persoonlijke beleving staan. Aan de andere kant is het de ultieme verbeelding van de subjectiviteit: de wereld zoals hij door het individu wordt gezien.

Vaas, toegeschreven aan de Lysippus-schilder
(c 530 voor Chr)

Het boek begint te beschrijven hoe in de oudheid eigenlijk al heel overtuigend gebruik gemaakt werd van de perspectivische vertekening van objecten. Op vazen en muurschilderingen zijn mooie voorbeelden te vinden die verbazingwekkend modern aandoen. Maar het blijft een perspectief van losse dingen. De ruimte die overblijft tussen die dingen is in de oudheid een rest, een non-object. Het is nodig om de objecten te kunnen laten rondbewegen, maar overigens van een totaal andere orde. Zo vormvast als de objecten afgebeeld worden, zo elastisch is de ruimte ertussen. Object en non-object (ding en ruimte erom heen) zijn hierin fundamenteel verschillend.

In de manier van afbeelden heeft dat gevolgen: de evenwijdige lijnen lopen bijvoorbeeld wel schuin af naar de horizon, maar komen nooit bij elkaar in een zogenaamd verdwijnpunt. Die lijnen blijven parallel lopen en als je ze doortrekt op een reproductie ontstaat het zogenaamde visgraat perspectief. Alle lijnen snijden op een ander punt de horizon. Aristoteles beschreef ruimte in zes dimensies: boven en

onder, voor en achter, links en rechts. De dingen bestaan daarmee in verhouding tot zichzelf en tot elkaar, maar gaan geen verhouding aan met zoiets moderns en abstracts als een oneindige, stabiele en meetbare ruimte. Ook in een kamer of landschap wordt die ruimte nooit een abstractie op de moderne manier, waar ruimte gewoon doorloopt, onder, achter dwars dóór de dingen die erin staan. Het ruimtebesef was fun-

damenteel niet modem. Zelfs de sterrenhemel was een eindige ‘kamer’. Het idee van oneindigheid was niet aanwezig in de oudheid. En daarmee was de schijnbaar simpele meetkundige ontdekking van een verdwijnpunt onzinnig en onmogelijk.

Panofsky zou nu de Middeleeuwen over kunnen slaan in zijn beschrijving van de geschiedenis. Hij zou de Middeleeuwen kunnen afdoen als periode van het grote vergeten, waarin de mensen zo dom waren om de wereld weer met een plat plaatje af te doen. Hij had meteen de sprong kunnen wagen naar het Florence van de vijftiende eeuw, een stad die de bewoners nu al een eeuw door hun bril konden zien, scherper dan ooit. Hier werd de techniek van het perspectief herontdekt en eindelijk met de sublieme stap van het verdwijnpunt verrijkt.

Maar Panofsky ziet voor de Middeleeuwen een onmisbare taak weggelegd. De platheid van de middeleeuwse afbeelding was geen domme platheid, maar juist een hele slimme platheid, een functionele platheid. Het concept van ruimte moest immers radicaal op de helling. Om op het idee van oneindigheid te komen moest de ruimte eerst een eenheid worden. En die werd juist in de platheid van de Romaanse kunst mogelijk. Alles in de afbeelding verhoudt zich in eerste instantie tot het vlak van het perkament of paneel. Eenheid van vlak, figuur, ornament en tussenruimte. Zonder het illusionisme van diepte is het paneel een eenheid in ruimtelijke zin. Plat, en dus op hetzelfde niveau. De continuïteit van het platte vlak. Het afgebeelde en de afbeelding bevinden zich in één werkelijkheid. De afgebeeldenen verhouden zich in eerste instantie tot het vlak, en dan pas tot elkaar. Als een boom wegbuigt omdat hij anders geraakt wordt door de rand van de tekening, of door een aanwezig ornament, is dat geen domme kinderlijke vergissing, maar een gevolg van het respect voor die rand of ornament in al zo'n gelijkwaardige platheid aan die boom. Een opvallend verschijnsel is dat de perspectivisch getekende objecten zonder al te veel aanpassing worden overgenomen uit de oudheid. Nu als een soort platte uitknipplaatjes. Een van de bekendste voorbeelden is de doop van Johannes. De rivier de Jordaan wordt afgebeeld als een rechtopstaande, puntige baal blauwe golfjes. Zo blijft een restje van de perspectivische vertekening uit de oudheid behouden, maar nu als een coulisse of een speculaaspop uitgeknipt en rechtop gezet. Of eigenlijk beter nog, uitgeknipt en met zo'n voorkant tegen het vlak van de afbeelding geplakt.

Melchior Broederlam, *Annuniciatie*
(1393-99, Musée des Beaux Arts, Dijon)

Vanuit deze eenheid kan volgens Panofsky het begrip ‘oneindigheid’ ontstaan. En dat is een nieuwe oneindigheid, die niet alleen voorbehouden is aan God, maar die het alledaagse leven omvat met de alledaagse voorwerpen

en de alledaagse mensen. Ruimte wordt iets wat doorloopt in alle objecten, iets wat bestaat voordat er iets anders bestaat. Het enige areligieus verschijnsel, wat vóór alle dingen bestaat. En vanuit deze bevrijding van de oneindigheid is het volgens Panofsky mogelijk een nieuwe manier van afbeelden te ontwikkelen: die van het centraal perspectief. Dank zij de blasfemische ruimte die net zo oneindig is als God zelf. Het gebruik hiervan krijgt meteen een betekenis voor de inhoud van het afgebeelde. Juist ook bij religieuze afbeeldingen.

In eerste instantie lijkt het religieuze karakter van een voorstelling te worden verminderd. Alle afgebeelde objecten zijn slechts dingen, allemaal gelijk in hun onderwerping aan de wetten van de optica en ondergeschikt aan de ruimte waar zij in geplaatst zijn. Het mysterie verdampt. De wonderbare verschijningen worden in een alledaagse werkelijkheid geplaatst, alsof we er allemaal getuige van hadden kunnen zijn. Het wordt zo banaal als een foto, maar ook zo werkelijk als een foto. De concurrentie die God krijgt van de ruimte brengt ook hem meer nabij: zoals de ruimte door alles heen bestaat en doorgaat, zo is God ook overal aanwezig, niet alleen in zijn hemel.

Masaccio, *Dne-eenheid* (1425 Santa Maria Novella, Florence)
Een voorbeeld van het renaissanceperspectief

Is onze huidige desinteresse in het perspectief een teken van de totale afwezigheid van die God? Is het niet meer nodig omdat wij nu de fotografie hebben die deze taak

van ons over heeft genomen? (en de computer die het perspectief uitrekent en zo de meest spectaculaire spelletje genereert?)

Voor en na Panofsky zijn er nog veel teksten verschenen over het perspectief en alle lijken te zoeken naar een bewijs voor de uiteindelijke, definitieve, onweerlegbare, tijdloze, correcte Methode om tot perfecte tweedimensionale projectie te komen. Is het mogelijk om te ‘zien’ wat zich op het netvlies afspeelt, en is het mogelijk om dat geheel neutraal en objectief over te brengen op een plat vlak, waar je dan weer met datzelfde netvlies (en datzelfde subjectieve en onzichtbare brein) voor gaat staan? Volgens James Elkins is deze wanhopige zoektocht zelf weer veelbetekenend. Hij beschrijft in *The Poetics of perspective* de geschiedenis van deze zoektocht naar de Waarheid van het Perspectief vanaf het begin van de renaissance tot aan deze tijd. De zoektocht naar de perfecte wijze van projectie is zelf dan weer een verbeelding van een verlangen: het is een metafoor voor de zoektocht naar eenduidige waarheid. Wanneer er een juist perspectief bestaat in de optica, dan bestaat dat misschien ook in de filosofie.

De heilige graal van de zuivere blik. Het is denkbaar dat op dit moment de noodzaak om tot zo'n eenduidige waarheid te komen is weggevallen. Het is al vaker gesuggereerd: de tijd van de enkelvoudige verhalen zou voorbij zijn. De afwezigheid van het perspectief als onderwerp is op die manier een bijverschijnsel van het postmodernisme.

Maar het is ook mogelijk om terug te denken aan de gebeurtenissen in de Middeleeuwen. Toen was het wegvallen van de interesse in de techniek van het perspectief juist een manier om tot een geheel nieuwe eenheid te komen. Een eenheid van ruimte. Ook wij plakken verschillende, op zich perspectivisch juiste plaatjes naast elkaar en in elkaar op één pagina. Op het web is die pagina zelfs weer een heel nieuwe eigen ruimte, een nieuwe site. Lijkt dat op de manier waarop de middeleeuwers plaatjes uit de oudheid plukten en in hun eigen nieuwe werkelijkheid plakten? Misschien zitten wij nu ook op de overgang naar een heel nieuwe, nu nog ondenkbare eenheid, van een nog onkenbaar en ondenkbaar iets. En mogen wij wachten op een nieuwe kijktechniek die leidt tot een andere, totaal nieuwe, maar ook weer net zo tijdelijke visie.

Literatuur

James Elkins, *The poetics of perspective* (1994)
Dan Pedoe, *Geometry and the liberal arts* (1976)
Edwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form* (1927)

Esther Polak (1962) is beeldend kunstenaar. Daarnaast publiceert ze met zekere regelmaat in verschillende tijdschriften.

Ludo Jongen

Jonkvrouwen in nood en ridders in glimmende harnassen
Hersenspinsels over het beeld van de Middeleeuwen in de film

voor sokkie-één-sokkie

Houd op een zaterdagmiddag in een drukke winkelstraat een willekeurige passant staande - bij voorkeur onder het oog van een camera - en vraag: 'Waaraan denkt u bij de Middeleeuwen?' en de kans is groot dat er na wat inleidend gestotter en gemompel een antwoord volgt als: 'Kastelen, ridders te paard, gevechten en jonkvrouwen'. Vrijwel iedereen kan concrete beelden van de Middeleeuwen in zijn geheugen oproepen. Die beelden krijgen in de loop van een mensenleven min of meer vaste vormen en worden gevoed door school, bibliotheek en (huis)bioscoop.

De meeste Nederlanders maken op school kennis met de Middeleeuwen. Omdat kinderen tot twaalf jaar over het algemeen zeer leergierig zijn, is het geschiedenisonderwijs op de basisschool springlevend. Juffen en meesters kunnen nog steeds hoog scoren met verhalen over ridders en jonkvrouwen, monniken en boeren. Dankzij fotokopieerapparaten, kleurenprinters en internet hoeft het niet bij woorden alleen te blijven: allerlei plaatjes kunnen de verhalen illustreren.

Het Gravensteen te Gent

Kinderen breiden hun schoolkennis vaak uit in school- of openbare bibliotheken. Daar kunnen ze te kust en te keur boeken lezen en lenen over die periode. Voor werkstukken verschijnen er speciaal op dit publiek toegesneden platen- en tekstboeken (bijvoorbeeld: *Het beste boek over ridders- wapens - toernooien - paarden - veldslagen*. Haarlem, Gottmer, 1998). Maar als het goed is, beschikt een beetje bibliotheek ook over spannende leesboeken met middeleeuwse stof. Soms zijn dat bewerkingen van 'klassiekers', zoals Paul Biegels *Reinaert de vos* en *Anderland, een Brandaan mythe*, Jaap ter Haars cyclus over Koning Arthur en Ed Franks *Parsival* en *Tristan en Isolde*. Er zijn echter ook 'originele' teksten, zoals Thea Beckmans *Kruistocht in spijkerboek* en Tonke Dragts *Brief aan de koning* en *Geheimen van het Wilde Woud*. Doelbewust beperkt ik me hier tot oorspronkelijk Nederlandstalige jeugdliteratuur (waarvan een aantal titels inmiddels 'klassiek' genoemd kan worden), want wat in het buitenland - met name in de Angelsaksische landen - verschijnt, is nauwelijks bij te houden. Vaak zijn deze teksten geïllustreerd, zodat de beeldvorming wordt aangescherpt. Ook 'middeleeuwse' strips (bijvoorbeeld Suske & Wiske *De rebelse Reinaert*) verrijken het geheugen.

Dankzij film en video kunnen de Middeleeuwen tot leven worden gebracht. Terwijl plaatjes en foto's de fantasie slechts prikkelen, laten bewegende beel-

den nauwelijks ruimte voor eigen inbreng. Al in het tijdperk van de ‘stomme’ film zijn de Middeleeuwen gevisualiseerd. Daarbij denk ik bijvoorbeeld aan het tweedelige filmepos *Die Nibelungen* van Fritz Lang (1924). Maar met geluid en kleur erbij werd het allemaal nog veel echter. In de loop der jaren zijn er vele films over de Middeleeuwen gemaakt, van *A Connecticut Yankee in Kings Arthur's Court* (uit 1949 met Bing Crosby) tot Mel Brooks' *Robin Hood: Men in Tights* (1993).

Uit de film *Die Nibelungen* (1924) van Fritz Lang

Ook via de televisie werden en worden de Middeleeuwen aangeboden. Vóór hij succes boekte als James Bond had de Britse acteur Roger More zijn sporen reeds verdiend door als Ivanhoe over het beeldscherm te draven. Kinderen én volwassenen schaarden zich in de zestiger jaren wekelijks voor de beeldbuis zodra de titelsong van *Ivanhoe* in de huiskamer weerklonk. In deze Engelse serie, losjes gebaseerd op de gelijknamige historische roman van Sir Walter Scott uit 1819, zetten Ivanhoe en zijn trouwe gezel Gurth zich telkens opnieuw in om onrecht te bestrijden. In vrijwel elke aflevering werd wel een jonkvrouw in nood ontzet door de ridder in het glimmend witte harnas. In de zeventiger jaren haalde de Nederlandse serie *Floris* - met Rutger Hauer in de hoofdrol - hoge kijkcijfers. Ook in het afgelopen decennium mochten de Middeleeuwen zich verheugen in de belangstelling van programmamakers: *Ivanhoe* keerde terug op het scherm in een geheel nieuwe versie waarin Scotts roman vrij nauwkeurig werd gevolgd, Robin Hood werd in maar liefst twee series tot leven gewekt en het verhaal van Merlijn werd met een grote internationale cast speciaal voor de tv bewerkt tot een bijna vier uur durend spektakel.

Iedereen heeft zich met andere woorden dankzij school, boeken, televisie en film een beeld van dat historische tijdvak kunnen vormen, maar de vraag is: ‘In hoeverre is dat beeld correct?’

Hoe kennen we de Middeleeuwen?

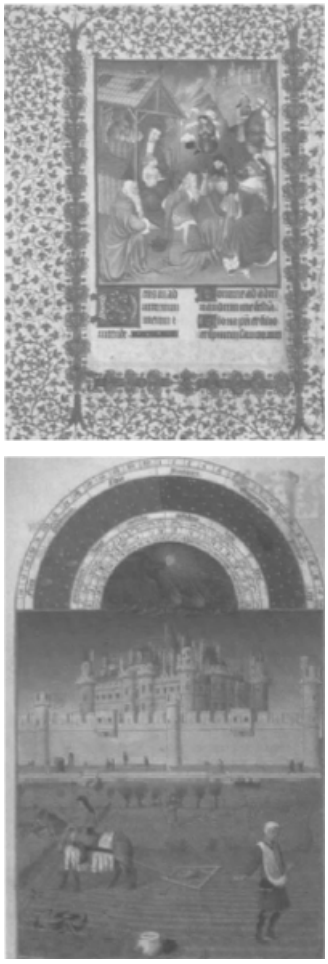
Ondertussen ligt het tijdperk waar het hier over gaat al weer zo'n vijfhonderd jaar achter ons. Sinds 1500 is de wereld aanzienlijk veranderd, zelfs letterlijk, want er zijn maar liefst twee continenten (Amerika en Australië) ‘bijgekomen’. Ofschoon de wereld dus groter is geworden, zijn de afstanden - relatief gezien - enorm verkleind: trein, auto en vliegtuig hebben paard en

wagen ver achter zich gelaten; dankzij krant, radio en televisie zijn we zeer goed op de hoogte van hetgeen er elders op de wereld voorvalt; telegraaf, telefoon, fax en e-mail zorgen ervoor dat we in een mum van tijd in contact kunnen treden met onze tegenvoeters in Australië. Ten gevolge van deze omwenteling in de wijze van communiceren en vooral door snelheid daarvan is sinds 1900 de orale vertelcultuur in rap tempo verdwenen. Met de teloorgang van het mondeling doorgeven van verhalen, sagen, legenden en mythen is de band doorgesneden die ons nog met de middeleeuwse cultuur verbond. We kunnen ons nauwelijks nog voorstellen dat berichten zich - letterlijk - verplaatsten met de snelheid van een paard. Het kon met andere woorden dagen of weken duren voordat er adequaat gereageerd kon worden op de een of andere ramp, nederlaag of overwinning.

Anderzijds kunnen we dagelijks in of langs de ‘Middeleeuwen’ lopen. Voor zover oude binnensteden niet geofferd zijn op de financiële altaren van projectontwikkelaars, kan men op de plattegrond van steden als Amersfoort, Breda, Leiden, Maastricht, Utrecht en Zutphen het middeleeuwse stratenplan nog makkelijk herkennen. Kerken en kastelen zijn getuigen in steen. Fraaie voorbeelden daarvan zijn de Onze-Lieve-Vrouwe-kathedraal te Antwerpen, het stadhuis in Brugge, de Brusselse Sint-Goedele-kathedraal (die overigens bijna vermorzeld wordt door naoorlogse kantoorkolossen), het Gravensteen in Gent en het Groot Begijnhof te Leuven. Zelfs al hebben deze gebouwen in de loop der eeuwen hun oorspronkelijke functie behouden, het is nog maar de vraag in hoeverre we daarbinnen de Middeleeuwen nog aantreffen. Kerken zijn (meestal na ingrijpende restauratie) in hun ‘oorspronkelijke’ staat teruggebracht, maar of de middeleeuwse toestand hersteld is, valt te betwijfelen. Zo kan tegenwoordig iedereen de Sint-Servaas in Maastricht bezoeken; in de Middeleeuwen was dit een zogenaamde kapittelkerk, dat wil zeggen dat uitsluitend geestelijken het gebouw mochten betreden; burgers moesten voor hun zielenheil hun toevlucht zoeken in de nabij gelegen Sint-Jan.

Maar er zijn toch plaatjes? Her en der zijn middeleeuwse fresco's bewaard, talloze handschriften staan vol met prachtige miniaturen en dan zijn er nog de schilderijen, van mega-altaarstukken als de *Aanbidding van het Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck (nog steeds te bewonderen in de Sint-Baafs te Gent) tot kleine paneeltjes bestemd voor privé-devotie als de *Man van smar-*

ten van de Haarlemse schilder Geertgen tot Sint Jans (dat in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht hangt). Juist omdat verreweg de meeste voorstellingen religieus van aard zijn, kan men er geen conclusies uit trekken. Een *Aanbidding van de Drie Koningen* bijvoorbeeld werd vervaardigd volgens een vaststaand iconografisch programma. Behalve Balthasar, Caspar en Melchior met hun geschenken (goud, wierook en mirre) hoorden op zijn minst Maria en het kind Jezus te worden afgebeeld; Jozef, engelen, bedienden en hovelingen, os en ezel, kamelen en andere personen en dieren waren optioneel: indien de opdrachtgever dat wenste (en daarvoor betaalde) konden ze een plaatsje krijgen. Kleren en bouwwerken kenden eveneens nauwelijks variatie. Als schilders al modellen gebruikten, droegen die toneelkostuums of de statiegewaden die door adellijke dames en heren op hoogtijdagen werden gedragen. Slechts het ondergoed dat Christus aan het kruis draagt, werd naar alle waarschijnlijkheid toentertijd daadwerkelijk gedragen. Niet-religieuze, profane voorstellingen zullen evenmin ‘naar het leven’ zijn geschilderd. Aan deze ‘plaatjes’ hebben iconografische modellen ten grondslag hebben gelegen. De prachtige dichterportretten in het beroemde *Manessische liederenhandschrift* (circa 1320) en de oogverblindende miniaturen van de maanden in *Les très riches heures du Duc de Berry* (circa 1415) zullen de middeleeuwse werkelijkheid dus geenszins weergeven.



Twee miniaturen uit het *Getijdenboek* van de Duc de Berry (circa 1415) door de gebroeders Limburg

Hoe komen we dan aan ons Middeleeuwenbeeld? Waarschijnlijk begint dat te ontstaan in het laatachttiende-eeuwse Groot-Brittannië. Daar komt dan een - op de

Romantiek geënte - culturele stroming op die poogt het middeleeuwse verleden te laten herleven. De reeds genoemde Sir Walter Scott heeft daar met zijn historische romans een enorme impuls aan gegeven.

Scott liet bovendien een heus middeleeuws kasteel bouwen: Abbotsford. Deze Middeleeuwenrage sloeg over naar het continent. Zo begint in Frankrijk Viollet-le-Duc aan de restauratie van het stadje Carcassone in de Pyreneeën (1844) en van de ruïnes van de Saint-Madeleine in het Bourgondische Vezelay (1840-1859). Tegenwoordig zijn kunsthistorici het erover eens dat Viollet-le-Duc en zijn medestanders en navolgers de Middeleeuwen naar hun eigen inzichten hebben gemodelleerd.

Ons Middeleeuwenbeeld berust grotendeels op negentiende-eeuwse voorstellingen: neogotische kerken (in talloze Nederlandse dorpen en steden), nieuwe kastelen (kasteel De Haar bij Utrecht werd in 1870 in de oorspronkelijke staat herbouwd), schilderijen (waarvan die van de zogenaamde Pre-Rafaëlieten, een groep Engelse kunstenaars rond Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), heden ten dage de Engelse ontbijtbordjes en theedoeken mogen opleuken) en illustraties in boeken (bijvoorbeeld de etsen van Gustave Doré bij Cervantes *Don Quichotte* of de houtsneden van Audrey Beardsley bij de luxe-uitgave van Thomas Malory's *Morte d'Arthur*). Op die beelden speelden en spelen filmregisseurs en -producers in. Daarbij moet echter wel worden opgemerkt dat de Middeleeuwen van de jaren vijftig er anders uitzagen dan die uit de jaren negentig, net zo goed als Charlton Heston uit *Ben Hur* (1959) of Kirk Douglas uit *Spartacus* (1960) volkomen misplaatst zou zijn in *The Gladiator* (2000).

Illustraties van Audrey Beardsley bij *Morte d'Arthur*

In de nu ruim honderd jaar dat de cinema bestaat, is het Middeleeuwenbeeld voortdurend aan veranderingen (om niet te zeggen modegrillen) onderhevig geweest. Noodgedwongen moet ik me daarom beperken.

Omdat in tekenfilms andere wetten en regels gelden dan in gewone speelfilms, vallen die af. Dat is jammer, want daardoor moet bijvoorbeeld de onderhoudende en

spannende *Het magische zwaard - Op zoek naar Camelot* (1998) op de plank blijven liggen.

Om een en ander overzichtelijk te houden wil ik me beperken tot vijf spraakmakende films uit het laatste kwart van de twintigste eeuw, namelijk *The Name of the Rose, Excalibur, First Knight, Monty Python's Holy Grail* en *The Fisher King*.

Moorden in het klooster

In 1980 publiceerde Umberto Eco, hoogleraar literatuurwetenschap aan de Universiteit van Bologna, *Il nome della rosa*. Binnen drie jaar werd *De naam van de roos* (zoals de Nederlandse vertaling luidt) een wereldwijde bestseller. Waarom deze dikke pil met een allerminst simpel verhaaltje zo'n succes werd, valt eigenlijk niet te zeggen. Waarschijnlijk was en is de combinatie van detectivethriller én geschiedenisboek voor velen aantrekkelijk.

De naam van de roos is geen eenvoudig boek. Integendeel, Eco's roman is ingewikkeld en gecompliceerd. De complexiteit van *De naam van de roos* wordt vooral 'Veroorzaakt' doordat er enkele verhaaldraden met elkaar verweven zijn. In eerste instantie lijkt de roman een soort middeleeuwse detective. Uit de naamgeving van de voornaamste personage laat Eco duidelijk blijken schatplichtig te zijn aan Conan Doyle die met zijn Sherlock-Holmes-verhalen de peetvader van de moderne speurdersroman genoemd mag worden. De verteller Adson van Melk vervult de rol van dokter Watson en de geleerde franciscaan William van Baskerville die van de eigenzinnige meesterspeurder uit de Londense Bakerstreet. Het zoeken naar de dader van de afschuwelijke moorden voert William van Baskerville naar het scriptorium en vooral de bibliotheek van het klooster, de tweede laag binnen de roman. In die bibliotheek zouden alle bestaande titels aanwezig zijn, maar men kan en mag er niet zomaar in ronddolen: de bibliotheek is een soort labyrint waar de vrijwel blinde monnik Gorge de scepter zwaait. De bibliotheek als labyrint waarin alle denkbare titels zijn opgeslagen, én de naam Gorge zijn een knipoog naar 'De bibliotheek van Babel', een verhaal van de Argentijnse auteur Jorge Luis Borges (1899-1986) uit 1941. De derde laag wordt gevormd door de politieke situatie in West-Europa aan begin dertiende eeuw: de strijd tussen Duitse keizer en paus, de strijd tussen franciscanen en dominicanen over het omgaan met ketters en de richtingenstrijd binnen de franciscaner orde. Zoals het de auteur van een historische roman betaamt, kan het ruim vijfhonderd pagina's tellende boek gelezen worden zonder dat men tot in alle details op de hoogte hoeft te zijn van al die historische ditjes en datjes: Eco verstrekt voldoende informatie om die derde laag van de twee andere te kunnen onderscheiden. *En passant* behandelt Eco nog enkele andere zaken, zoals de dagindeling van de monniken en de opbouw van een *Laatste-Oordeel*-timpaan, een reliëf dat in vele middeleeuwse kerken boven de toegangsdeuren is aangebracht en dat de gelovigen eraan moeten herinneren dat Christus ooit zal wederkeren om te oordelen over goeden en kwaden. De brand die het klooster uiteindelijk in de as legt, is uiteraard een allusie op die wederkomst van Christus, zoals door de evangelist Johannes is beschreven in de *Apocalyps* of *Openbaringen*.

Een dergelijke gelaagde structuur zou voldoende kunnen zijn voor een geslaagde roman, maar Eco maakt het nog net iets ingewikkelder door met de rol van de verteller te spelen. De gebeurtenissen vormen eigenlijk de memoires van de oude Adson van Melk. Hij beschrijft gebeurtenissen die zo'n zeventig jaar eerder hebben plaatsgevonden. Men kan zich afvragen hoe goed Adsons geheugen is of - met andere woorden - hoe betrouwbaar de informatie is die hij verstrekt. Uiteraard liegt Adson niet (dat zou immers betekenen dat hij bewust de zaken verdraait), maar herinneringen worden

altijd opnieuw geïnterpreteerd en dus onbewust aangepast. Men zou daarom vraagtekens kunnen zetten bij de betrouwbaarheid van Adson als verteller. Daarmee houdt Eco's spel niet op. In het voorwoord ontwerpt hij een zeer fraaie bronnenfictie. Het manuscript met de - oorspronkelijk Latijnse - tekst van Adsons memoires is onvindbaar. Dat is op zich nog niet zo erg. Er zijn meer middeleeuwse handschriften verdwenen, door diefstal of door slordig opbergen van bibliotheekpersoneel; er zijn er ook vernietigd ten gevolge van waterschade, brand of oorlogsgeweld. Maar in *De naam van de roos* is meer aan de hand. De editeur baseert zich op aantekeningen die hij heeft gemaakt bij de lezing van de Franse vertaling die een zekere abt Vallet in 1842 had vervaardigd op basis van de editie van Dom J. Mabillon, een Franse abt die zeer veel Latijnse teksten heeft ge-editeerd. Die editie is echter - na uitgebreide naspeuringen - geheel onvindbaar. Sterker nog, zelfs over het boek met de Franse vertaling kon de editeur niet beschikken: het was meegenomen door een mysterieus, 'dierbaar persoon' na beëindiging van hun relatie. Kortom, niet alleen de oude verteller Adson, ook de editeur (Eco?) van Adsons memoires is onbetrouwbaar.

Alleen al op grond van bovenstaande gegevens zal het duidelijk zijn dat de verfilming van *De naam van de roos* geen eenvoudige zaak zou zijn. Zowel de omvang (de Nederlandse vertaling telt ruim vijfhonderd bladzijden) als de gecompliceerde structuur dwongen regisseur en scenarioschrijvers het mes te zetten Eco's taalkunstwerk.

Sean Connery als William van Baskerville in *De Naam van de Roos* van J.J Arnaud (1986)

En dat hebben ze ook gedaan, en wel zo grondig dat de titels in het begin van de gelijknamige speelfilm (1986; 132 minuten; regie: Jean-Jacques Arnaud) juist niet gezegd wordt dat de film is *gebaseerd* op Eco's boek, maar dat het een *palimpsest* is van *De naam van de roos*. Deze mededeling is vele recensenten blijkbaar ontgaan, hoewel niet uitgesloten mag worden dat ze het woord 'palimpsest' domweg niet kenden. Een palimpsest is immers een perkamenten handschrift waarin de oorspronkelijke tekst is weggekrabd; op de lege bladen is vervolgens een nieuwe tekst geschreven. Door zijn film als palimpsest te presenteren gaf de regisseur expliciet te kennen dat hij zou

afwijken van de roman. Waar in de roman de nadruk ligt op de gebeurtenissen in en rond de kloosterbibliotheek, besteedt de film meer aandacht aan de animositeit tussen de geleerde franciscaan William van Baskerville (een schitterende rol van Sean Connery) en de fervente inquisiteur en dominicaan Bernard Gui (huiveringwekkend fraai vertolkt door F. Murray Abraham) en aan de daarmee samenhangende liefdesgeschiedenis tussen Adson en een meisje uit het dorp.

Wanneer we afzien van de filmpiot en ons beperken tot de visualisering van de normale gang van zaken in een middeleeuws klooster is Arnauds film geslaagd te noemen. Hij toont ons op uitmuntende wijze hoe zo'n klooster eruit gezien zou kunnen hebben, want zeker weten doen we dat natuurlijk niet. De beelden van het Laatste-Oordeel-timpaan en van het interieur van kerk en abdij doen denken aan de middeleeuwse timpanen, kerken en abdijen die men op vakantie in Frankrijk of Italië kan tegenkomen. Arnaud heeft voor deze details gebruik gemaakt van het portaal van de abdijkerk in Moissac.

Slechts een deel van de architectuur is 'Verzonnen' en dat is de bibliotheek. Nu is die in feite een verzinsel van Eco, want een bibliotheek van een dergelijke omvang heeft in de gehele Middeleeuwen in West-Europa niet bestaan. Zelfs het boek waar William naar op zoek is, namelijk verhandeling over de komedie en de lach van de Griekse filosoof Aristoteles, was al eeuwenlang verloren. Arnaud heeft voor de verbeelding van de bibliotheek bovendien gebruik gemaakt van het grafische werk van de Nederlander M.C. Escher (1898-1972). Juist omdat de bibliotheek aan Eco's fantasie ontsproten is, kunnen we Arnaud moeilijk verwijten dat hij kijkers op het verkeerde been zet. Er is echter een detail waarin Arnaud wel in de fout gaat. Als William en Adson voor het eerst de bibliotheek bezoeken, komen ze niet verder dan het scriptorium, de plaats waar monniken manuscripten vervaardigen. Maar... in de Middeleeuwen schreef men op losse vellen perkament die later gebonden werden; 'opschrijfhandschriften' zoals Arnaud die laat zien, zijn een anachronisme.

Arthur, koning voor eens en altijd

Onder invloed van de eisen die Aristoteles had geformuleerd voor epos en drama (de eenheid van tijd, plaats en handeling) waren de verhalen over koning Arthur tijdens de Renaissance in diskrediet geraakt. Volgens zestien-de-eeuwse literaire maatstaven hadden de ellenlange prozaromans over deze legendarische Britse koning kop noch staart. Maar sinds de herontdekking van de Middeleeuwen in de negentiende eeuw viert met name Arthur weer grote triomfen. De meeste middeleeuwse teksten werden niet alleen uitge-

geven en becommentarieerd, vele werden vertaald of bewerkt en kwamen op die manier ter beschikking van een groot publiek. Zo inspireerde het vijftiende-eeuwse werk van Sir Thomas Malory (*Le morte d'Arthur*: *De dood van koning Arthur*) de ietwat excentrieke, Engelse mediëvist Terence H. White tot het veel gelezen *The Once and Future King* (in het Nederlands vertaald als *Arthur, koning voor eens en altijd*). En op Whites lichtelijk badinerende herschepping van Arthurs jeugdjaren baseerde 'Walt Disney' *The Sword in the Stone* (1963; 75 minuten; in Nederland uitgebracht onder de titel *Merlijn*). Ofschoon deze tekenfilm geenszins beoogt de Middeleeuwen te doen herleven, bevat hij één hardnekkig (maar wellicht nimmer uit te roeien) misverstand, namelijk Merlijns suggestie dat de Middeleeuwers geloofden dat de wereld een platte pannenkoek was. Middeleeuwse geleerden wisten drommels goed dat de wereld rond was. Wel meenden ze dat de kosmos om de aarde draaide (geocentrisch wereldbeeld): in de zestiende eeuw bewezen Copernicus en Galilei dat de zon in het centrum staat.

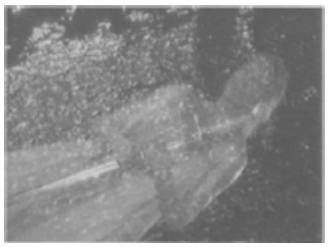
Scènes uit *First Knight* van jerry Zucker met Richard Gere, Julia Osmond en Sean Connery

De Arthurstof is ook vaak in speelfilms bewerkt. In het tijdperk van de 'stomme' film verscheen in 1910 *Lancelot and Elaine*, in 1919 de seriële *Adventures of Sir Galahad* en in 1920 de komische *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, gebaseerd op de gelijknamige roman van Mark Twain. Met geluid en kleur erbij werd het allemaal nog veel 'echter'. In 1953 bracht Metro-Goldwyn-Mayer de

spectaculaire (de eerste!) breedbeeld-film *Knights of the Round Table* uit, met Ava Gardner als Guinevere en Robert Taylor als

Lancelot. De liefde tussen Lancelot en Guinevere, de vrouw van koning Arthur, blijft regisseurs bezighouden, zowel in de Verenigde Staten (de zoetsappige musical *Camelot* uit 1963) als in Europa (de prachtige *Lancelot du Lac* van Jean Bresson uit 1974).

In 1995 werd de liefdesgeschiedenis behandeld in de twee uur durende *First Knight*. De boosaardige Malagant (een schitterende rol van Ben Cross) behoorde ooit tot de ridders van de Ronde Tafel. Hij wil Arthurs gezag echter niet meer erkennen en moordend, plunderend, brandschattend en verkrachtend maakt hij met zijn troepen het land onveilig. Lancelot (Richard Gere) is een rondtrekkende zwaardvechter, maar hij redt Guinevere (Julia Osmond), de aanstaande bruid van koning Arthur (de altijd indrukwekkende Sean Connery), uit de klauwen van Malagant. Later bevrijdt Lancelot haar uit de kerker waarin Malagant haar gevangen houdt. Pas daarna wordt Lancelot opgenomen in het illustere gezelschap van Arthurs ridders. Wanneer Arthur de gelieven betrapt, moet er recht gesproken worden. Tijdens die rechtszaak overvalt Malagant Camelot. Na een felle en heftige strijd doodt Lancelot Malagant en overwinnen Arthurs ridders, maar de koning is dodelijk gewond. In de laatste beelden vaart een bootje met Arthurs stoffelijke overschot brandend de zee op.



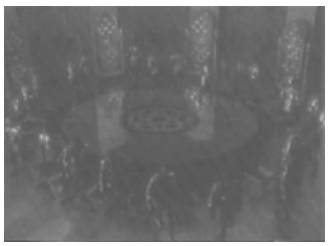
Scènes uit Excalibur (1981) van John Boorman

Regisseur Jerry Zucker en zijn scenarioschrijvers lijken zich te hebben laten inspireren door de middeleeuwse bron van deze *love-story. Lancelot, de ridder van de kar* [*Le chevalier de la charette*] die Chrétien de Troyes, de grondlegger van de Arthurroman, rond 1175 componeerde. In Chrétiens roman-in-verzen houdt koning Arthur op Hemelvaartsdag een schitterend hof in Camelot. Terwijl hij met zijn ridders aan tafel zit, komt een volledig bewapende ridder te paard de hal binnenrijden. Hij beweert een aantal ridders en jonkvrouwen in gijzeling te houden. Hij wil die wel vrijlaten als Arthur een ridder met Guinevere naar het bos wil sturen voor een duel. Keie wordt met deze opdracht belast, maar hij delft het onderspit: Meleagant voert Guinevere mee naar zijn land Gorre. Lancelot weet na veel avonturen (hij moet o.a. een messcherpe brug oversteken) zijn geliefde te bevrijden.

Uit bovenstaande samenvattingen valt onmiddellijk af te leiden dat de twintigste-eeuwse film nogal afwijkt van de plot van de twaalfde-eeuwse roman.

Alleen de figuur Malagant en de bevrijding van Guinevere door Lancelot lijken rechtstreeks aan Chrétiens roman ontleend. Met enige goodwill kan Lancelots levensgevaarlijke wandeling over een ‘middeleeuwse’ *cake-walk* gebaseerd zijn op de zwaardbrug-passage. Zucker en de zijnen hebben vermoedelijk ook uit andere middeleeuwse bronnen geput, al dan niet rechtstreeks. Zo is die kermisattractie met zijn vlijmscherpe messen en zwaarden en slingerende bijlen samengeraapt uit een aantal gevaarlijke hindernissen die Arthurridders moeten overwinnen.

Het Middeleeuwenbeeld dat in *First Knight* wordt opgeroepen strookt in genen dele met de werkelijkheid, of die nu op middeleeuwse bronnen is gebaseerd of op de door de filmindustrie aangereikte beelden. Zo is Guinevere eerder een moderne, geëmancipeerde vrouw dan een middeleeuwse dame: ze speelt voetbal en schakelt op buitengewoon effectieve wijze twee van haar belagers uit. Maar wellicht was dat ook niet de bedoeling van Zucker en wilde hij slechts een fraaie, onderhoudende film maken. De eerste blik op Camelot doet denken aan de Mont Saint-Michel, niet op een middeleeuwse burcht. Ook de nachtelijke strijd tussen de troepen van Malagant (gekleed in het zwart) en Arthur (in donkerblauwe kostuums) is je reinste flauwekul. Het is alsof men Ajax en Feijenoord (beide in donker gekleurde shirts en broekjes) in de Rotterdamse kuip zou laten spelen met als enige verlichting de fakkels van ballenjongens rond het veld. Maar visueel is het niet te versmaden. Kortom, Zucker heeft de Arthurlegende op schitterende wijze vorm gegeven.



Scènes uit Excalibur (1981) van John Boorman

John Boorman putte voor zijn *Excalibur* (1981; 136 minuten) voornamelijk op John Steinbecks bewerking van Malory's *Morte d'Arthur*. In grote lijnen komt het verhaal op het volgende neer. Tijdens een overwinningsfeest raakt koning Uther in de ban van Ygraine, de vrouw van de Hertog van Cornwall. Omdat zij niet op zijn avances wil ingaan en met haar echtgenoot terugreist naar Cornwall, rust Uther een leger uit en slaat hij het beleg rond Tintagel, het kasteel waar Ygraine verblijft. Dankzij Merlijns toverkunsten weet Uther in de gedaante van haar echtgenoot door te dringen tot Ygraine en wordt Arthur verwekt. Na de dood van Uther breekt er een burgeroorlog uit, maar na hevige gevechten kan Arthur het land aan zich onderwerpen en zit

Merlijns taak erop. De liefdesgeschiedenis tussen Lancelot en Guinevere leidt uiteindelijk tot Arthurs ondergang, mede door het verraad van Mordred. Ofschoon Boormans interpretatie van de Arthurstof door (film)critici werd en wordt geroemd, kunnen er enkele vraagtekens geplaatst worden. Op het overwinningsfeest aan het begin hangen de ridders als een stelletje onbeschofte dronkelappen aan tafel. De dans die Ygraine bij die gelegenheid ten beste geeft, moet bestempeld worden als soft-porno. Dat de strijders voortdurend rondstappen in quasi vijftiende-eeuwse plaatharnassen (hoogstwaarschijnlijk van echt plastic), is tot daar aan toe. Maar dat Uther slechts de klep voor zijn kruis optilt alvorens hij de blote Ygraine penetreert, is ronduit absurd. Boormans film verdient wat mij betreft een hoge notering in de top-honderd van de wansmaak.

Op zoek naar de Graal

Iets heel anders is de zoektocht naar de Graal. Rond 1190 introduceerde Chretien de Troyes in zijn laatste - overigens onvoltooide - roman de Graal (*Perceval, het verhaal van de Graal*). Perceval, de simpele ziel uit Wales, belandt op het kasteel van de zieke Visserkoning. Voor de maaltijd ziet Perceval de Graalprocessie. Uit een misplaatst gevoel van beleefdheid stelt Perceval geen vragen over wat hij ziet. Later begrijpt hij dat hij door het stellen van vragen de Visserkoning had kunnen genezen en diens land, een onvruchtbare woestenij, weer tot vruchtbaarheid had kunnen wekken.

Tussen 1215 en 1235 werd de opkomst en ondergang van koning Arthur herschreven in een Frans prozaverhaal van vele duizenden pagina's. Behalve de liefdesgeschiedenis tussen Lancelot en Guinevere werd ook het Graalverhaal grondig bewerkt, tot de *Queeste naar de Heilige Graal*. In deze versie is niet Perceval, maar Galahad, de natuurlijke zoon van Lancelot, de voornaamste Graalridder: hij is de uitverkorene die in de Gevaarlijke Zetel kan plaatsnemen. De Graal wordt geïdentificeerd met de beker die Jezus bij het Laatste Avondmaal gebruikte en die door Jozef van Arimathea naar Brittannië was gebracht. De Graal blijkt een soort hoorn des overvloeds te zijn: na de eerste verschijning op de Pinksterhofdag te Camelot ziet elke ridder van de Ronde Tafel zijn lievelingskostje op zijn bordje liggen.

Chrétiens Graalverhaal inspireerde de Franse regisseur Eric Rohmer in 1978 tot de sublieme *Perceval le Gallois* (138 minuten). Vier jaar later vervaardigde Hans Jürgen Syberberg *Parsifal*, een megafilm van 260 minuten. De bron voor deze Frans-Duitse productie was de opera van Richard Wagner (1813-1883) die op zijn beurt schatplichtig was de *Parzival* van Wolfram van Eschenbach (± 1200).

De zoektocht naar de Graal is echter vooral beroemd geworden dankzij

Monty Python and the Holy Grail (1974; 90 minuten). In hun tweede speelfilm neemt het Monty-Python-team - onder regie van Terry Gilliam en Terry Jones - in een serie vermakelijke sketches de Britse zeden en gewoontes op de hak, alleen lijkt een en ander zich in 932 af te spelen. De ridderszonder-paard beleven allerlei hilarische avonturen, met als hoogtepunten het gevecht met de Zwarte Ridder die van geen ophouden weet, en de ridders van Nie. Voor de animaties maakte Terry Gilliam dankbaar gebruik van decoraties in de marge van middeleeuwse handschriften.

In 1991 liet Terry Gilliam zich nogmaals inspireren door het Graalverhaal. In de openingsscène van *The Fisher King* (137 minuten) zien we Jeff Bridges als Jack Lucas aan het werk tijdens een radiotalkshow. Op grove wijze zeikt hij iedereen af. Als een van zijn vaste bellers zich erover beklaagt dat hij een New-Yorkse yuppenkroeg niet in mag, raadt Lucas hem aan iedereen in die tent maar overhoop te knallen. Tot zijn schrik en verbazing volgt de beller dit advies op. Drie jaar later is Lucas nog niet over die klap heen: hij verkeert in een voortdurende staat van dronkenschap. Op een avond dwaalt hij langs de kaden en onder de bruggen waar zwervers domicilie houden. Bijna wordt hij door twee yuppen in elkaar gemept, maar hij wordt gered door Parry (Robin Williams), een eigenaardig figuur die in de stookkelder onder een gigantisch appartementengebouw woont. Parry beschouwt zichzelf als een ridder op een bijzondere zoektocht en meent dat Lucas de uitverkorene is om de Graal te vinden. Naar Parry's vaste overtuiging staat die beker in de bibliotheek van de puissant rijke Langdon Carmichael. Lucas denkt dat Parry ze niet allemaal op een rijtje heeft. Dat is ook zo: hij heet eigenlijk Henry Sagan en hij heeft zijn vriendin verloren bij de schietpartij in de yuppenkroeg. Lucas krijgt wroeging en gaat Parry helpen.

Een scène uit *Monty Python and the Holy Grail* (1974)

Gilliams *The Fisher King* is een imponerende bewerking van het middeleeuwse graalverhaal. Jack Lucas is een hedendaagse Perceval die Parry, de visserkoning, ten slotte weet te genezen. De film is allerminst een moralistische zedenschets. Integendeel, hij bevat talloze fraaie uitspraken, als de Graal was

‘Jesus's juice glass’ en ‘Wat zou koning Arthur zijn zonder de Graal? Waarschijnlijk gelukkig getrouwd.’

Bestaat de ridder in het glimmende harnas nog?

Terugblikkend kunnen we constateren dat de Middeleeuwen in elke film weer opnieuw verbeeld worden. Vaste elementen zijn kloosters en monniken en kastelen met ridders en jonkvrouwen. Blijkbaar hebben Amerikanen en West-Europeanen een aantal stereotiepe beelden paraat. André van Durens *Mariken* (2000), de verfilming van Peter van Gestels gelijknamige jeugdboek, is daarvan voorlopig het laatste voorbeeld.

De hierboven behandelde titels zijn slechts een kleine greep uit het enorme reservoir aan Middeleeuwen-films. Roberto Rossellini's *Francesco, giullare di Dio* [*Franciscus, de nar Gods*] over het leven van de heilige Franciscus van Assisi (1950) en verfilmingen van het leven van Jeanne d'Arc (o.a. Ingrid Bergmans vertolking uit 1948 en die van Jean Seburg uit 1957) zijn buiten beschouwing gebleven.

De Middeleeuwen zijn niet meer weg te denken. Overal treffen we sporen aan. In John Hustons maffioze *Prizzi's Honor* (1985) draagt een Japanse cabriolet de naam ‘Excalibur’. En in de Amerikaanse comedyserie *Sex and the City* smachten de vier eigentijdse jonkvrouwen van in de dertig hartstochtelijk naar ‘the white knight in shining armour’, meestal tevergeefs. In een goede videotheek kan men op zaterdagmiddag allerlei soorten Middeleeuwen op band huren, van de semi-historische *The Lion in Winter* (1968) over het Engels-Normandische koningspaar Hendrik II en Eleonara van Aquitanië tot de pornografische *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* (1971).

Literatuur

BZZLLETIN 141 (december 1986) over Umberto Eco's *De naam van de roos*.
W.P. Gerritsen & A.G. van Melle (red.), *Van Atol tot de Zwaanridder. Personages uit de middeleeuwse verhaalkunst en hun voortleven in literatuur, theater en beeldende kunst*.
Tweede, herziene druk. Nijmegen, SUN, 1998. Mark Girouard, *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*. New Haven/Londen, Yale University Press, 1981.
Robert Hofman, *Speelfilmencyclopedie*. Zesde editie. 2 delen. Uitgeverij Luiting-Sijthoff BV, 1995.
Norris J. Lacy (Editor): *The Arthurian encyclopedia*. New York/London, 1986.
Martine Meuwese, ‘De animatie van margedecoratie in *Monty Python and the Holy Grail* In: *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 12 (1998), p. 2-13.
A. Roberts, *Silk and potatoes. Arthurian Fiction*. Amsterdam/Atlanta (GA), 1998.
R.E.V. Stuip & C. Vellekoop (red.), *De Middeleeuwen in de negentiende eeuw*. Hilversum, Verloren, 1996.

A. Wilton en R. Upstone (eds.), *The age of Rosetti, Burne-Jones and Watts, Symbolism in Britain, 1860-1910*. London, Tate Gallery, 1997.

Ludo Jongen (1948) is als universitair docent Middelnederlandse Letterkunde verbonden aan de Opleiding Nederlands van de Universiteit leiden. Hij vertaalde - veelal in samenwerking met anderen - een aantal teksten uit het Middelnederlands. Leven van Liedewij, De maagd van Schiedam, Walewein, Mariken van Nieumeghen, Hendrik van Veldekes, Sint Servaaslegende, Brandaan, een heilige zwerver, Van papen en hoeren, van ridders en boeren, Leven van Lutgard & Leven van Clara. *Daarnaast publiceerde hij een bundel* Heiligenlevens in Nederland en Vlaanderen.

Willem Kuiper

Een digitaal deltaplan voor de literatuur van het verleden

Zo'n vijfentwintig jaar geleden maakte ik op het Instituut voor Fonetische Wetenschappen (UvA) kennis met ‘de computer’. Dat instituut functioneerde binnen de toenmalige Faculteit der Letteren als een vergaderplaats van mensen met zeer uiteenlopende achtergronden, maar met het gemeenschappelijke besef dat het gebruik van de computer in de letteren grensverleggend zou zijn. Zo was er een hoogleraar Hettitisch bezig met een project waarin spijkerschrift op ponskaarten gezet werd. Er was een computer-taalkundige die later furore zou maken met een boek over Opperlands. En zelf zat ik erbij omdat ik voor mijn doctoraalscriptie de hulp van de rekenmachine wilde inroepen.

Een zoektocht naar patronen

Tijdens mijn studie Nederlands met als hoofdvak Historische Letterkunde, en daarbinnen de letterkunde van de Middeleeuwen uit de handschriftenperiode, was ik op een intrigerend probleem gestuit: een auteurskwestie. In 1882 bezorgde de grote Jacob Verdam (1845-1919) uit de nalatenschap van zijn collega Eelco Verwijs (1830-1880) de *Ferguut*, een kritische editie van de Middelnederlandse vertaling van een Oudfranse Arturroman. Met die vertaling was iets geks aan de hand: tot en met versregel 2592 liep de vertaling tamelijk gelijk op met een Oudfrans handschrift om vervolgens (2593-5592) van een vertaling te veranderen in een navertelling. De lijn van het verhaal werd gevolgd, maar op afstand. Eigennamen - betrouwbare indicaties voor nauwe verwantschap - uit het origineel verdwenen, terwijl nieuwe namen, waarvan de herkomst niet altijd even duidelijk was, hun intrede deden. Verwijs had hierover nagedacht en was tot de (voorlopige) conclusie dat dit alleen maar verklaard kon worden door twee auteurs aan te nemen. Ook was hij begonnen aan het opstellen van een lijstje van zijns inziens significante verschillen tussen beide delen, toen de dood tussenbeide kwam.

In 1908 bezorgt Verdam de inmiddels uitverkochte editie-Verwijs opnieuw, ditmaal met een uitvoerige verklarende woordenlijst - Verdam was (samen met Verwijs) de drijvende kracht achter het monumentale *Middelnederlandsch Woordenboek* - en een nieuwe inleiding, waarin hij korte metten maakte met Verwijs' stelling van een dubbel auteurschap. Wees Verwijs op verschillen, Verdam keek naar overeenkomsten, en die vond hij te talrijk en te groot. Zoals te verwachten, kreeg Verdam gelijk. Naar mijn mening het gelijk van

het laatste woord, en dat nu wilde ik in mijn doctoraalscriptie aantonen.

De *Ferguut* is een Arturroman in verzen, geschreven omstreeks 1250 en bewaard gebleven in één uniek handschrift van vóór 1350. In de veronderstelling dat twee verschillende auteurs er ieder een eigen rijmwoordenschat op na hielden, besloot ik alle rijmwoorden met versregelnummer op ponskaarten te zetten. Vervolgens vroeg ik de computer twee lijsten te genereren: een alfabetische, waarop je kon zien welke rijmwoorden er in beide delen voorkwamen en in welke regel, en een retrograde (van achter naar voor) gealfabetiseerde lijst waarop je kon zien welke woorden op elkaar rijmden en op elkaar zouden kunnen rijmen.

Dat zoiets mogelijk was had ik overigens niet zelf bedacht. Het idee was mij aangereikt door een inmiddels vergeten, maar destijds baanbrekend boek: *Retrograad woordenboek van het Middelnederlands*, dat in 1972 verscheen en ook via ponskaarten gerealiseerd was.

Enkele maanden later moest ik weliswaar toegeven dat het mij ook met behulp van de computer (nog) niet gelukt was aan te tonen dat de verschillen in rijmwoorden belangrijker waren dan de overeenkomsten, maar mijn vertrouwen in de machine had er niet onder geleden. Het was mij volkomen duidelijk dat de computer voor de letteren is wat de luchtfotografie betekent voor de archeologie. Daar is zij niet voor uitgevonden of bedacht, maar toen de archeologen de luchtfotografie ontdekten, zagen zij vanuit de lucht patronen die op het maaiveld onzichtbaar zijn. Op vergelijkbare manier hoopte ik patronen in middeleeuwse teksten te vinden en daarmee bijvoorbeeld een aantal auteurskwesties op te lossen: was de *Reinaert* geschreven door twee auteurs, Willem en Aernout? Waar precies in de *Roman van Walewein* nam Penninc de pen van Pieter Vostaert over? Is het slot van de *Beatrijs* apocrief? Is de *Esopet* door twee auteurs, Calfstaf en Noydekijn, geschreven. Enzovoort.

Literaire teksten uit het verleden zijn mijns inziens op de allereerste plaats archeologische objecten, documenten uit een andere wereld, en pas in de allerlaatste plaats argumenten in het debat of ware schoonheid tijdloos dan wel van alle tijden is. Evenals archeologische vondsten moet de middeleeuwse letterkunde geconserveerd worden, geïdentificeerd, gelokaliseerd, gedateerd, geautoriseerd, geïndexeerd, ge-editeerd en geïnterpreteerd. Het zijn bronnen die ontsloten moeten worden voor multidisciplinair historisch onderzoek.

Het digitale boek

Publicatie van een tekst in boekvorm, met inhoudsopgave en registers, is voor sommige toepassingen de ideale methode, maar voor andere minder geschikt. Zolang er boeken bestaan, hebben mensen aan zowel de produc-

tiekant als de receptiekant getracht het boek te optimaliseren, door het kleiner te maken, goedkoper te maken, overzichtelijker te maken. Tot ruwweg de twaalfde eeuw was het eenvoudiger uit het hoofd te citeren dan in een boek de bewuste passage op te zoeken. In de dertiende eeuw was dit niet langer acceptabel met als gevolg dat men het boek opzoekbaar ging maken door een inhoudsopgave en koptitels. De volgende stap was miniaturizering: het boek zo klein maken dat het draagbaar werd. Voor die tijd had men een lastdier nodig om het Oude en Nieuwe Testament te verslepen.

Mensen van nu zijn geneigd de uitvinding van de boekdrukkunst als een grote breuk ten opzichte van de handschriftenperiode te zien. Die breuk is echter minder groot dan wij denken, omdat er al boeken gedrukt werden voordat de typografie - het drukken met losse letters - werd uitgevonden, en omdat de formaatmethode - het beschrijven c.q. drukken van een groot vel dat na vouwen blad(zijd)en oplevert - al toegepast werd in de ateliers van middeleeuwse kopiisten.

Over een kleine eeuw zal de pc-revolutie als een grotere stroomversnelling gezien worden dan het inruilen van de ganzenveer voor de drukpers. De eerste gedrukte boeken verschilden nauwelijks van handschriften, niet in uiterlijk noch in prijs, en wel omdat dat ook niet de bedoeling was. De bedoeling was hetzelfde boek te maken in een kortere tijd en in een grotere oplage.

Het digitale boek is van een andere dimensie dan het typografische boek. Dat betekent dat we het typografische boek niet zonder meer moeten inruilen voor het digitale boek. Na de invoering van het gedrukte boek bleef het handschrift voortleven in privé-manuscripten als het *album amicorum*, het poëziealbum en het dagboek. Wij moeten ons dus blijven afvragen en proefondervindelijk uitzoeken welke teksten op welke manier het best tot hun recht komen in een traditioneel gedrukt boek, en welke in een digitale vorm.

De reden waarom ik er niet uitkwam met de rijmwoorden van de *Ferguut* was dat de één of twee auteurs veel meer variatie in hun rijmwoorden aanbrachten dan ik mij van tevoren gerealiseerd had. Later bleek dit voor bijna alle Middelnederlandse dichters behalve Lodewijc van Velthem te gelden. Om uitspraken te kunnen doen over hoe algemeen of hoe bijzonder een rijmpaar is, had ik veel meer materiaal nodig! Zo werd ik noodgedwongen kopiist en kon ik mij meten met mijn middeleeuwse collega's op het punt van fouten maken. Het viel gelukkig mee, zoals het ook heel erg meevalt hoe weinig echte fouten middeleeuwse kopiisten maken. Behalve dan in getallen en vooral in eigennamen... Ook kwam ik erachter dat *vader* altijd op *algader* rijmt, en *vleesch* altijd op *eesch*.

Na verloop van tijd kon ik mijn digitale bibliotheek aanvullen met teksten die door anderen waren ingevoerd. Zo was in 1986 aan de KUN te

Nijmegen de Haagse *Lanseloet-compilatie* gedigitaliseerd - 87.298 versregels! - en vermalen tot *Woordenlijsten bij de Lancelotcompilatie*. Daarmee beschikte ik over een substantieel corpus, nieuwe mogelijkheden dus, maar tevens met nieuwe problemen.

Een digitale tekst is strikt genomen een *editie*, een bewerkte tekst. Je kunt een stuk tekst op een scanner leggen en daar een digitale 'fotokopie' van maken, maar dat noem ik geen digitale tekst. Het is immers een dood ding, waarmee je niets meer kunt doen dan ernaar kijken. En dat kon je ook voordat je die tekst op de scanner legde. Je voegt er niets aan toe. Er is alleen dán sprake van een digitale editie als de tekst opvraagbaar, manipuleerbaar en opzoekbaar is. Dat betekent dat de tekst gecodeerd en eventueel gelemmatizeerd moet worden, zodat de machine c.q. het programma ermee om kan gaan.

Omdat ik geen programmeur was en ben, maar slechts eindgebruiker, moest ik de drieslag 1) invoeren/importeren, 2) manipuleren/bevragen, 3) opmaken/exporteren met een en hetzelfde programma zien te doen om niet stuk te lopen op conversieproblemen. Dat lukte met een standaard tekstverwerkingsprogramma. *WordPerfect* bleek voldoende mogelijkheden in huis te hebben om schone files aan te maken, waarin de plaatsing van codes door middel van een 'onderwaterscherm' zichtbaar en dus controleerbaar gemaakt kon worden. De opmaakfuncties waren rijk genoeg om afkortingen te cursiveren en rubriek te vetten, en met andere standaardcodes konden lombarden, paragraaftekens, begin van een regel, einde van een regel, nieuw kapittel enzovoort van een unieke markering voorzien worden. De ingebouwde macrotaal bood de mogelijkheid kleine 'programma's te schrijven, waarmee erg veel met de teksten gedaan kon worden.

De bestanden die ik ontving, waren in een heel ander formaat opgemaakt, en moesten door mij 'vertaald' en bewerkt worden om mee te kunnen doen in de digitale bibliotheek. Ook in tweede en derde instantie bleek *WordPerfect* een ideaal werkpaard. Het programma kon grote bestanden moeiteloos aan, was stabiel en beschikte over een functie die *Word* nog altijd niet in huis heeft: parallelle kolommen. Sommige teksten zijn in meer dan één redactie overgeleverd, en om die met elkaar te kunnen vergelijken is er niets mooiers dan ze naast elkaar te projecteren. In *Word* kan dat met gebruikmaking van de 'tabelfunctie', maar dan maak je van twee teksten één tekst. In geval van parallelle kolommen kunnen twee of meer teksten samengevoegd worden en weer van elkaar gescheiden.

Meerdere malen heb ik geprobeerd contact op te nemen met de programmeurs van *WordPerfect* om hen te interesseren voor mijn digitale bibliotheek, maar ik heb nooit een reactie ontvangen.

Stemmatologie

Ondertussen was ik niet de enige - zij het wel één van de weinigen - die met dit soort plannen rondliep. In het al eerder genoemde Nijmegen werkte een bevlogen neerlandicus aan het universitaire rekencentrum, die vele malen meer verstand van automatisering had dan ik. Zoals ik een auteurskwestie probeerde op te lossen wilde hij een computerprogramma schrijven waarmee je teksten, die in meerdere redacties waren overgeleverd, kunt ordenen in een stamboom, waarin de onderlinge verwantschap wordt uitgedrukt. Stemmatologie was niet onbekend in de Middelnederlandse filologie, maar wel onbemind. Dat kwam omdat men met het scoren van variante lezingen er niet in slaagde op een objectieve manier de betere lezing aan te wijzen. En daar ging het in eerste instantie om: tekstkritiek leveren om de door suffende kopiisten (ernstig) verontreinigde handschriften van hun fouten te ontdoen en de oorspronkelijke tekst van de geniale auteur te herstellen. De stambomen die men tekende, gaven echter geen uitsluitsel, waarna deze discipline in onbruik raakte. Totdat men zich aan de VU te Amsterdam en aan de KUN in Nijmegen realiseerde dat de computer misschien wél door de bomen het bos kon zien.

Illustratief voor hoe de letteren kunnen leren van hele andere disciplines is de methode die de (toen) Nijmeegse onderzoeker Salemans koos. Die was namelijk geënt op de cladistiek, de wetenschap die zich bezig houdt met de ordening van flora en fauna. Binnen de biologie had men zich al veel langer afgevraagd: wat is verwant aan wat, en: wat bepaalt verwantschap? Een kat is zwart, een kraai is zwart, maar daarom is een kat nog geen familie van een kraai!

Naarmate mijn digitale bibliotheek groeide, realiseerde ik mij dat de manier van zoeken met een tekstverwerker (te) grote beperkingen heeft. Eén voorbeeld uit vele: stel je bent op zoek naar gekleurde ridders - bijvoorbeeld ‘witte ridders’ - hoe vind je die? Zoek je naar ‘wit’ dan kom je erachter dat ‘wit’ een vaak voorkomend woord is, zoek je naar ‘ridder’ dan word je gek. De oplossing is een programma te schrijven waarmee je in een tekst kunt zoeken naar plaatsen waar beide woorden in elkaars nabijheid voorkomen. Destijds gebruikte ik *AskSam*, een tekstueel databankprogramma, waarmee ze de *Watergate papers* hadden geanalyseerd. Deze manier van zoeken maakt deel uit van de zeer krachtige zoekmachine die is ingebouwd in de digitale (cd-rom) versie van het *Middelnederlandsch Woordenboek* en het *Woordenboek der Nederlandsche Taal*.

Het gebruik van de computer om de auteurskwestie in de *Ferguut* op te lossen wierp zijn vruchten af. Elke dichter - toen en nu - houdt er nu eenmaal zijn eigen uitdrukkingen en combinaties van woorden op na. Door intensie-

ve vergelijking met andere auteurs en andere teksten kun je het persoonlijke taalgebruik isoleren. En niet alleen in de *Ferguut*. De overgang van Penninc naar Pieter Vostaert in de *Roman van Walewein* kan tot op één regel nauwkeurig worden aangewezen. De *Reinaert* ten slotte lijkt volstrekt homogeen en dus door één auteur geschreven.

Toen Lodewijc van Velthem de door hem zo begeerde aanstelling als kapelaan aan het hof van Voorne verkreeg, maakte hij kennis met een deel van de literaire nalatenschap van Jacob van Maerlant: de *Historie van den Graal* en de anti-Arturroman *Torec*. Helaas is het 'origineel' van Jacob verloren gegaan - wat zou ik dát boek graag in handen houden - en beschikken wij slechts over de door Lodewijc bewerkte versie, die hij opnam in de door hem geredigeerde *Lanseloet-compilatie*. Omdat op de onvolprezen *cd-rom Middelnederlands* het volledige oeuvre van Lodewijc digitaal gepubliceerd is, kan de onderzoeker - zo is mij bij proefboring gebleken - een serieuze, en vermoedelijk succesvolle poging wagen de Velthem-schil van de Jacob-kern af te pellen.

Denk overigens niet dat dit makkelijk is. De machine is blind en machteloos zonder de kennis van zaken, de ervaring en het vakmanschap van de mens. Het is geen vorkheftruck.

Het internet

Hoewel een NWO-aanvraag van Salemans, gedaan in 1991, voor een op te richten landelijk tekstencentrum waarin de Nederlandse literatuur digitaal bewaard zou worden, werd afgewezen, was de geest inmiddels uit de fles. Ook zij die zelf nog met een kroontjespen schreven, realiseerden zich dat het er toch van komen moest, al dan niet daartoe geholpen door de formidabele website van Marc van Oostendorp: http://www.dds.nl/~ljcoster

Een volgende stap was de cd-rom *Klassieke Literatuur*, met 150 titels door de eeuwen heen, prachtig vormgegeven en verrijkt met multimediale effecten: www.klassiekeliteratuur.nl

En sinds een jaar of anderhalf is er dan eindelijk het begin van een officiële *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren* (DBNL): http://www.dbnl.org Een Amerikaanse-Duitse coproductie die ook in het Nederlandse taalgebied navolging verdient is de letterlijk uitputtende *MittelHochDeutschen Begriffs-DatenBank* (MHDBDB) / *Middle High German Conceptual DataBase* (MHGCDB): http://www.bgsu.edu/departments/greal/MHDBDB.html

Laatstgenoemde database is niet tekst-, maar woordgeoriënteerd. Alle woorden van alle ingevoerde teksten zijn van een code voorzien en uitgesorteerd over betekeniscategorieën. Op die manier kan men dus op onderwerp zoe-

ken door middel van een categorienummer. Wie bijvoorbeeld geïnteresseerd is in ‘gereedschap’ zoeke onder: B III Mensch als soziales Wesen 230000000 sub 4 Beruf / Handwerk 23304000 sub AA) Beruf/Handwerk/Allgemeines 23304100 sub Allg. Utensilien 23304120. Zo kun je elk stuk gereedschap in elke ingevoerde tekst terugvinden. Op deze wijze gepresenteerd oogt het wellicht wat karikaturaal, maar de serieuze onderzoeker zal er snel de weg weten.

Ik ga u niet lastigvallen met een schier eindeloze rij internetadressen. Wie over wat tijd beschikt, en een redelijk snelle pc, een betrouwbare Internet Service Provider en bij voorkeur een breedbandaansluiting, kan met een zoekmachine alles vinden wat hij wil door simpelweg trefwoorden in te voeren. Goede zoekmachines zijn: www.alltheweb.com, www.google.com en www.dogpile.com. Houd wel een Nederlands-Engels woordenboek bij de hand want de taal van internet is Engels, al is het verrassend hoeveel men vindt met Nederlandse trefwoorden.

Een voorbeeld, u bent op zoek naar Mariabeelden die bij tijd en wijle tranen van bloed huilen. Ga naar: www.alltheweb.com en toets in: ‘blood’ ‘crying’ ‘Maria’ ‘statues’ en bingo!

Wie regelmatig het internet afgraast, zal vooral gecharmeerd raken van het multimediale materiaal dat daar ligt opgetast. En daarmee komen we tot de kern van de digitale zaak: multimedia. Een digitale teksteditie hoeft zich niet te beperken tot tekst alleen, maar kan daar beeld en geluid aan toevoegen. Een goed voorbeeld daarvan is de site: www.jacobvanlennep.nl

Wat deze voorbeeldige site tevens demonstreert, is de mogelijkheid tot interactie. Niet alleen kan men als kijker kiezen wat men wel en wat men niet wil zien, de bezoeker kan ook reageren op wat hij gezien heeft.

Een vergelijkbare virtuele reis kan men als (middeleeuwse) pelgrim naar Jeruzalem maken op: http://crusades.idbsu.edu/visitors.html

Digitale tijdschriften

Hoewel de doorsnee alfa-wetenschapper zich (nog) niet voor kan stellen dat een digitaal tijdschrift even ‘wetenschappelijk’ is als een gedrukt tijdschrift, en dat iets er alleen maar is als je het in je handen kunt houden, zal het niet lang duren of ook hier zal het bloed kruipen waar het niet gaan kan. Het inmiddels vertrouwde *Neder-L* (http://baserv.uci.kun.nl/~salemans) functioneert daarom op de allereerste plaats als een mededelingenblad. Vermakelijk in dit verband is het waanidee dat je iets niet terug zou kunnen vinden in een oudere aflevering van een digitaal tijdschrift... De archivering van een digitaal tijdschrift is absoluut superieur. Niet alleen kun je zoeken op auteur en titel, maar ook daar *binnen*! Plus dat de redactie van een digitaal tijdschrift aan

de hand van het aantal hits zich een vrij goede indruk kan vormen van de receptie van de afzonderlijke rubrieken en artikelen. En welke redactie wil dat niet?

Nu zijn neerlandici niet de enigen die er tijdschriften op na houden, en daarom kan het geen kwaad ook eens in buurmans hof te kijken. Een goed voorbeeld van een digitaal tijdschrift, op database-leest geschoeid, waarin veel ruimte wordt geschapen voor lezersreacties is: www.hardwareinfo.net

Hoewel mijn collega's die nog geen ervaring hebben opgedaan met het fenomeen ‘courseware’ ervan overtuigd zijn dat digitale ondersteuning van het onderwijs veel arbeidsintensiever is dan gewoon op de oude voet doorgaan, ben ikzelf dolblij met de mogelijkheden die het programma *Blackboard* biedt. Natuurlijk vraagt het om een investering in aandacht en tijd, en is alle begin moeilijk, maar zodra men zijn koudwatervrees heeft overwonnen blijkt dat de docent wel degelijk zijn voordeel kan doen met een programma waarmee men afspraken kan maken, opdrachten kan geven, huiswerk kan verdelen, huiswerk kan ontvangen, discussiëren, tekst, beeld en geluid kan aanbieden, links leggen naar bibliotheken, tentoonstellingen enzovoort, en de voortgang van de studenten nauwgezet volgen. En dat alles in een betrekkelijk veilige omgeving omdat men alleen maar toegang tot een module heeft middels een gebruikersnaam en een wachtwoord.

De computer als hulpmiddel

Historisch besef is niet bijzonder diepgeworteld in de Nederlandse samenleving. Het liefst laten we de beschaving bij de Reformatie beginnen en doen we de periode daarvóór af als ‘middeleeuwse toestanden’. Wij leven met de blik vooruit gericht: ‘Komt tijd, komt raad’ immers: ‘Gedane zaken nemen geen keer!’ Men heeft er recht op te weten wie zijn zaaddonor is, maar verder hebben wij niet het gevoel dat het verleden ertoe doet. Vroeger immers kon men minder en wist men minder. Wat kunnen wij van dode mensen leren? Historisch besef verwarren wij met jaartallen leren of, erger nog, met nationalisme, en nationalisme - weten wij - daar komt oorlog van. Als wij ons inlaten met het verleden dan is dat vooral om uit het hier en nu te vluchten, om weg te dromen in een wereld zonder stress, RSI, BSE, AIDS, MKZ, milieuverontreiniging, geluidsoverlast, files enzovoort. Alsof het vroeger Center Parcs was...

Nu geschiedenis en literatuur als vakken van de middelbare school verdrongen worden, komen er steeds minder scholieren op het idee om zich te verdiepen in wat mensen vroeger schreven en lazen, dat wil zeggen: dachten, fantaseerden, vreesden, hoopten, geloofden. Maar als diezelfde scholieren tijdens hun studie in aanraking komen met de letterkunde van het verleden

dan veranderen er velen van gedachten.

De tijd dat men in alle rust kon studeren is voorbij, evenals het eindeloze lezen in de bibliotheek. Studiecentra zijn veranderd in computerruimtes, en voor wie de oude wereld gewend was, is dat even slikken. Dat de nieuwe wereld ook voor hen zijn voordelen heeft, blijkt uit de online publiekscatalogus, waarover ik al jaren niemand meer heb horen mopperen.

Om de letteren - ook die van het verleden - levend te houden zit er dus niets anders op de computer niet als een cultuurdoder te zien, maar als een in potentie immense helper om jonge mensen van nu, die opgegroeid zijn met beeld en geluid, te helpen de Andere Wereld te ontdekken en zich te verbazen over de actualiteit van het verleden.

Daarom is er dringend behoefte aan een digitalisering van de letteren, zowel van primaire bronnen als secondaire literatuur. Grote bibliotheken zouden in onderlinge samenspraak alle eerste drukken van alle belangrijke historisch letterkundige teksten moeten scannen en als (Adobe Acrobat Reader) pdf-bestand beschikbaar stellen voor onderzoek. Hetzelfde geldt voor de belangrijkste middelnederlandse handschriften: systematisch digitaliseren. Vervolgens kunnen boekwetenschappers dat materiaal gaan ordenen en beschrijven, bij voorkeur aan de hand van de digitale *Bibliotheca Neerlandica Manuscripta* (www.leidenuniv.nl/ub/bnm) te Leiden. Voor de drukken denk ik in eerste instantie aan de Short-Title Catalogue, Netherlands (www.kb.nl/kb/resources/frameset_kb.html?/kb/stcn/acht.html).

Daarnaast moet er door onderzoekers gericht gedigitaliseerd worden op krenten uit de pap, om de grenzen van de digitalisering te verkennen. En ook hier kunnen de neerlandici hun licht elders opsteken, bijvoorbeeld in de website van het kasteel te 's Heerenbergh (www.huisbergh.com/nl). Klik eens op ‘De Collectie’, daarna op handschriftencollectie, Minderbroedersmissaal, 1475, Brugge, en kijk eens wat daar allemaal te bekijken, te lezen en te horen is.

Kortom, we weten dat het moet, we weten hoe het moet, we moeten het alleen nog doen!

Willem Kuiper (1948) is verbonden aan de Leerstoelgroep Historische Nederlandse Letterkunde (Faculteit der Geesteswetenschappen) UvA, en aan het Meertens Instituut (project: Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600), *beide te Amsterdam. Voor meer informatie verwijs ik in de stijl van deze bijdrage naar:*
http://www.hum.uva.nl/nbl/Pagina%20Kuiper.htm
http//www.meertens.knaw.nl/projecten/remlt.html
http://baserv.uci.kun.nl/~salem ans → Archief → Columns Willem Kuiper

Bzzlletin
Proza

Van ergens naar nergens
Over *Siegfried. Een zwarte idylle* van Harry Mulisch

Harry Mulisch is een groot schrijver. Beter: Harry Mulisch is een héél groot schrijver. En ik meen dit zonder enige terughoudendheid, ja, ik zeg dit zonder een ironische knipoog. Ik ben blij dat Mulisch er is - stel dat hij ooit overlijdt, dan ben ik er dankbaar voor dat hij heeft bestaan en dat zijn boeken er nog zijn. Harry Mulisch is ook te gebruiken als waterscheiding: hij splitst de partijen op in hen die, hoewel ze een andere indruk proberen te wekken, níét van literatuur houden (de Mulisch-haters) en in hen die wél van literatuur houden (de Mulisch-fans), Het gaat goed met de literatuur: de haters zijn in de minderheid. Mulisch zelf schrijft in zijn nieuwste roman *Siegfried* over zijn alter ego Rudolf Herter: ‘Uitgezonderd een groep verstokte Herterhaters in zijn eigen land, werd iedereen steeds aardiger voor hem naar mate hij ouder werd [...],’ Nee, we worden niet steeds aardiger, we ménen het: *Siegfried* is weer een geweldige roman.

De argumenten van de Mulisch-haters zijn altijd buitenliterair: ze zijn gericht op de persoon Mulisch (die ik, maar dit terzijde, óók geweldig vind); of ze komen voort uit een infantiel idee over wat literatuur zou moeten zijn; of de mensen die allerlei rare argumenten aanvoeren hebben zo'n klassieke gymnasiumopleiding gedaan en daar een volkomen misplaatst soort kapsones aan overgehouden.

Kijk nou eens naar wat collega-schrijver Herman Franke in de rubriek ‘De leesclub’ in de *Volkskrant* (2 maart 2001) schrijft. Onder het tendentieuze kopje ‘Literatuur als medicijn’ (Mulisch een medicijn? Hoe hebben we het nu?) verwijt hij Mulisch dat de roman *Siegfried* ‘helaas een literair medicijn met uiterst pijnlijke bijwerkingen’ is. Pijnlijke bijwerkingen: wat kun je van literatuur nog meer verlangen? Goed gedaan Mulisch. Dus niet, volgens Franke: ‘*Siegfried* leest als een trein, dat geef ik graag toe, maar die trein gaat niet naar Auschwitz. Die trein verdwijnt in verbale mist en komt nergens aan.’

Van ergens naar nergens, een betere definitie van literatuur schiet me zo gauw niet te binnen, Van het algemene naar het bijzondere; van de realiteit naar de verbeelding; een trap afdalen naar een donkere kelder; een trein die voert naar het niets; het verdwijnen in een boek. 't is allemaal minder: van ergens naar nergens. Perfect.

Franke heeft de roman De *verbeelding* geschreven. Ik ben bang dat dit inderdaad een woordspelerige titel is (iets met een beeld dat beweegt, of een mens die een standbeeld wordt). Van de andere betekenis van verbeelding begrijpt hij in elk geval niets.

Mulisch!

ARIE STORM

> Harry Mulisch, ***Siegfried. Een zwarte idylle*.** Amsterdam, De Bezige Bij, 2001

Bzzlletin
Poezie

Een realistische kijk op de wereld
Over Gedichten *1939-1998* van L.Th. Lehmann

Voor wie, zoals ik, in 1956 geboren is, kon het poëtisch oeuvre van Louis Th, Lehmann lang een blinde vlek blijven. De meeste bundels die hij publiceerde, verschenen tussen 1940 en 1966. Lehmann vaardigde het decreet ‘gij zult niet bloemlezen’ uit en is dus bijvoorbeeld in Komrij's Beroemde Bloemlezing onvindbaar. Vervolgens wijdde hij zich aan twee romans en promoveerde hij, om pas in 1996 met Wuchtige *steden (en zo)* opnieuw als dichter van zich te doen spreken. Met de verschijning van *Gedichten 1939*-1998 kan men de achterstand in één klap inlopen.

De verzamelbundel bevat alle gebundelde gedichten en een grote afdeling ‘verspreide gedichten’. Omdat in de ‘aantekeningen’ vermeld wordt waar een gedicht is voorgepubliceerd kan de lezer een aardige indruk krijgen van Lehmanns aanwezigheid in de literaire tijdschriften. Zo ontvouwt zich een kleine literatuurgeschiedenis aan de hand waarvan Lehmanns schrijverschap te volgen is. Hij heeft het nooit zo bont gemaakt als generatiegenoot Cees Buddingh' die, in de woorden van Fokkema, kameleontisch deelnam aan zowat elke literaire stroming sinds 1940, maar het karakter van de bladen waar Lehmann in publiceerde, reflecteert de tijdgeest die zich op zijn beurt weerspiegeld ziet in Lehmanns gedichten.

Voor de oorlog publiceerde Lehmann in *Werk*, de voorloper van *Criterium*, en gedurende de oorlog in het legendarische surrealistische tijdschrift van Theo van Baaren en Gertrude Pape, De *schone zakdoek* (dat in slechts één exemplaar verscheen). Daarna publiceerde hij geregeld in *Podium* en Libertinage, de voorloper van *Tirade*, terwijl hij in de jaren zestig bijdroeg aan *Barbarber*.

Lehmann is dan ook geen metafysisch bevlogen dichter. Hij is niet wars van taalspelletjes als de surrealistische *cadavres exquis* - gedichten waar verschillende dichters onafhankelijk van elkaar aan bijdroegen - die in een bijlage zijn opgenomen, Ze maken een speelse maar vrijblijvende indruk, evenals enkele limericks die hij later schrijft.

Lehmann houdt zich in het begin aan traditionele vormen als rijmende kwatrijnen en sonnetten. Later wordt de vorm beduidend losser, maar in Vluchtige *steden (en zo)* keert de sonnetvorm terug. Overeenkomstig met de literaire opvattingen van de tijdschriften waar hij in publiceerde, hanteert Lehmann over het algemeen een laconiek aandoend parlando, waarmee hij in zijn eerste werken een poëzie schrijft met romantisch-ironische inslag: ‘[...] Lief meisje, hoe kon je hier zo verdwalen? / Ga mee, morgenochtend kom ik je halen, / want horen wij niet bij elkaar? / Dans op het gras, schop uit je sandalen! / Dan speel ik op mijn gitaar. // Zo kan al 't vroegere worden verdreven / Arcadië is nog intact gebleven. [...]’ (‘Groteske idylle’)

Later, zoals in de bundel Luxe uit 1966, klinkt zijn poëzie nuchterder en relativerender:

In memoham

Wij kunnen over haar spreken

alsof wij haar gisteren nog gezien hebben
en morgen weer zullen zien,
alsof zij in een ver buitenland is
en daar alles doet wat levenden doen,
zelfs aan ons denken.
Maar zij is er niet,
zij is niet zij, maar het,

dat nu in een kist, per auto
naar een tuin met stenen wordt gebracht.
Voor ons is niets veranderd
dan dat wij ons beroerder voelen dan gisteren,
maar dat komt wel meer voor.

De zakelijke, nuchtere toon van het gedicht bevalt me wel, zeker gezien het onderwerp van het gedicht dat juist door dat timbre harder aankomt, maar bij de relativerende indifferentie van de laatste regel haak ik af. Het is echter de toonsoort waar Lehmann voor gekozen heeft, In deze toonzetting speelt hij in ‘Fundamenteel’ een spel(letje?) met Rimbauds ‘ik is een ander’:

Ik kijk naar mijn broekspijpen en schoenen
terwijl ik ze aan heb,
en verbaas me dat dit ik is.
Ik is vast iets anders.
Maar wat?

Het gedichtje begint met een bij de *Barbarber*-generatie passende verbazing over het gewone, zet die op spanning met Rimbauds uitspraak en ontsnapt met een grapje. Het vrijblijvende dat de *Barbarber*-poëzie nu aan lijkt te kleven wordt veroorzaakt doordat die poëzie voor een groot deel functioneerde als een verzet tegen het poëtisch taalgebruik van onder meer de Vijftigers door een persoonlijk selectie uit de realiteit als poëzie aan te bieden. Die literair-politieke kant speelt hooguit historisch nog een rol en van de verwondering over het alledaagse blijft nu niet veel meer over dan een droogkomisch effect, zoals in ‘Regen’: ‘De blikjes / onder de lekken / zeggen: Pak, pek, peung.’ en ‘Banjo tune’: ‘O, het lyrisch blaffen: /Penk/penkepenk /etcetera. /Penk.’

Poëtisch gesproken is er aan deze gedichtjes niet zo heel veel te beleven, en dat geldt ook voor aforistisch aandoende gedichtjes als ‘Twee jambische trimeters’: ‘Ik heb een neef, / die is mejoor. / Daar schrik ik van. // En 'n achterneef, /die weigert dienst, / zoals het hoort.’

Hoewel Lehmann in ‘Schools puntdicht’ schrijft: ‘De haalbare kaart / is het halen niet waard,’ mikt hij poëtisch of metafysisch zelden hoog. Hij lijkt dan ook geen hoge pet van poëzie op te hebben. Zo schrijft hij: ‘Poëzie staat op papier, / dat stof verzamelt / tussen rekeningen / en lidmaatschapskaarten / van vergeten jazzclubs.’ Blijkbaar vindt hij dat de poëzie maar niet te veel pretenties moet hebben en kiest hij voor een realistische kijk op de wereld, Desalniettemin geven zijn gedichten regelmatig blijk van een - overigens niet minder realistische - maatschappelijke betrokkenheid in de vorm van beheerste en vaak ironisch geformuleerde woede, Zo geeft hij al in 1966 een niet mis te verstane - en inmiddels profetisch gebleken - ‘Waarschuwing’: Als ze morgen weer in het openbaar / gaan geselen, folteren, vierendelen, / onthoofden en hangen, / moet de televisie er als de kippen bij zijn, / anders verliest ze kijkers.’ Ook zijn laatste bundel, Vlucht/ge steden, getuigt van verzet, hier tegen de snelheid van de stadsvernieuwingen, Want hoe nuchter hij schijnbaar ook is, enige melancholie is hem niet vreemd: ‘Welk zinnig mens wil heel 't verleden weer? / Maar jeugddécor had ik wel graag gehouden.’

Gedichten 1939-1998 is een reis door de tijd, door het werk van Lehmann, door een aantal poëticale opvattingen die ik daarom niet graag gemist had, al was het maar

om het woord ‘draaiorgelbyzantijns’ om het interieur van een kerk in één keer ‘neer te zetten’, of om ‘Naaktfiguur’ waarin de evocatie van ‘de brandende onvoldoendheid / met 't eigen spiegelbeeld’ van de ‘zij’ in compassie kan wedijveren met die uit Slauerhoffs ‘Pastorale’ (Verzamelde *gedichten*, deel l). Die nuchtere afstandelijkheid (‘(en zo)’) van Louis Lehmann is, vermoed ik, slechts ‘een symbolische slof’.

Alleen nog woorden waken
Over *Slaapschuld* van Peer Wittenbols

Het voorlaatste gedicht uit Peer Wittenbols' *Slaapschuld* heet ‘Sterven’;

> Als dit mijn buitenkant is
> Dan heb ik het koud
> Is dit iets anders
> Dan ben ik bang
>
> Ik leer bij
>
> Wie bang is verveelt zich niet
> Wie het koud heeft verveelt zich niet.
>
> Ik verveel mij niet meer.

De stervende ‘ik’ die hier aan het woord is een oude vrouw, Ellie. In het laatste gedicht van de bundel lijkt de dichter de balans op te maken van haar leven. De laatste strofe daarvan luidt: ‘We kregen boeken met wijsheid / Of mooie platen, 10.000 keer de zon, 4 keer een kind / En's zomers hoogstens / De vrouw met de baard.’ Met die kille cijfers en dat laatdunkende ‘hoogstens’ is het een treurig slotakkoord, maar er staat óók in het gedicht: ‘Bril versleten van wat zich liet bekijken.’ Dat moet een vol, maar *au fond* teleurstellend leven geweest zijn.

Peer Wittenbols is - het staat op de flaptekst van *Slaapschuld* - vooral schrijver van theaterstukken, maar *Slaapschuld* wordt op de titelpagina aangeduid als ‘gedicht’ en achterop de bundel als ‘gedichtencyclus’. De bundel bestaat uit zeven afdelingen die ‘Het eerste uur’ tot en met ‘Het zevende uur’ heten en te beschouwen zijn als scènes. Wittenbols' theaterbloed kruipt waar het wil, want zijn poëziebundel is gestructureerd als een scenario. Het centrum van het ‘verhaal’ wordt gevormd door de oude vrouw die - in haar huis, Suikersteeg 7 - gevallen is en door haar overgewicht en de pijn niet overeind kan komen. Tijdens haar zeven uur durende lijdensweg vlecht de dichter niet alleen meer stemmen in verschillende lettertypes (onder meer die van Ellie en van hemzelf) door elkaar, maar ook twee tijdsniveaus: we beleven stukken van Ellies laatste nacht, waarin merkbaar de televisie aanstaat, en we krijgen via terugblikken, herinneringen en associaties flarden van haar leven te zien. Daarin heeft een traumatische gebeurtenis plaats gevonden; toen zij veertien was heeft ze een verboden romance gekend met ene Rainald. De twee ontmoetingen met hem zijn in dialoogvorm opgenomen - Ellie heet daarin ‘Veertien’ en ‘Veertien en een dag’. De tweede ontmoeting eindigt zo: ‘Een week heeft de schuur / Naar kak geroken / En naar groene zeep. // De schuur waar haar vader / Weer een meisje van haar maakte. // Waar haar vader / Weer een maagdje van haar maakte. // Met één enkel nekschot. // Genickschuss.’ De gebeurtenissen werken in de hele bundel als een motief, want ze worden op allerlei manieren omspeeld, onder meer met verwijzingen naar het kaal scheren van ‘moffenhoeren’.

Ik zou een lezer nooit op deze manier het gras voor de voeten wegmaaien door de ‘plots’ zo weg te geven, als de bundel zijn kracht uitsluitend daaraan zou ontlenen, maar - hoe aangrijpend het gegeven op zich ook is - de waarde wordt voor een groot

deel bepaald door de taal waarin de verhaallijnen ‘verteld’ worden, hetgeen ook blijkt doordat de bundel tegen herlezing meer dan bestand is.

Peer Wittenbols beheerst verschillende taalregisters die hij tegen elkaar uitspeelt. Naast een quasi-naïef parlando dat hij vooral gebruikt als het gaat om het weergeven van zuiverheid of de breekbaarheid van intimiteit, hanteert hij een taaltje dat bijzonder geschikt blijkt voor vals-‘vrolijke’ liedjes. Niet alleen contrasteren daarbij verschillende soorten taalgebruik, ook motieven vormen pijnlijke tegenstellingen. Zo geeft Rainald in het gedicht ‘Rainald één uur voor zijn dood in de schuur’ les in Duitse telwoorden: ‘Ein, zwei, drie, vier Hände. [...] Ein, zwei Munde’. De les verkeert in een intiem samenzijn en mondt uit in een gebed - dat gezien de daarop volgende gebeurtenissen nogal cynisch is, omdat Rainald voor bescherming van Ellie en hemzelf bidt. Een paar bladzijden later komt dat telmechanisme terug in zo'n vals liedje, waarvan de eerste strofe luidt:

Een, twee, drie, vier
Jongen sla je wijfjesdier
Sla haar rotte vod
Sla haar rug kapot
Breek d'r beide duimen
Morgen eten we pruimen

Zo laat Wittenbols ook de programma's die de televisie blijft uitstralen een contrast vormen met de onluisterende situatie waarin Ellie zich bevindt en haar (meestal gruwelijke) herinneringen, maar in één adem door prikt hij de valse illusies van de televisie door:

Komen daar de meisjes
Van na de reclame
Van overzee.

Met hun lijfjes
Vol opgetogen gymnastiek
Met ondergoed zonder gewicht
Met haar alsof er
Geen wind bestond. [...]

C'est le ton qui fait la musique. Wittenbols montagetechniek en de 'frisse' toon die hij hier aanslaat, maken dat het beeld vals wordt en dat het Ellies leven een dimensie extra geeft. Een dichter (een theatermaker) die de taal (het verhaal) het werk wil laten doen, moet kunnen doseren. Wittenbols kan dat. Hij formuleert hard en droog, liefelijk en naïef, nuchter en cynisch al naar gelang dat nodig is, Zijn vergelijkingen zijn beeldend: slapende eenden lijken op onverkochte broodjes; zijn formuleringen zijn scherp: 'Zij moet luisteren om haar breuken heen' en soms allebei: 'de vork is het koude klauwtje / Van een veel te jonge dode.'

In 'Het tweede uur' staat 'Van overal', een gedicht dat uitsluitend bestaat uit een opsomming van Ellie blijkbaar aanwaaiende gedachten. Het lijkt een beetje op Multatuli's 'Pak van Sjaalman': iedere gedachte begin met: 'Over...'. Quasi-achteloos staan daar 'haar boze vader', 'een pruik waaraan iedereen kan zien dat het een pruik is' en een zinnetje 'Over dat je voorzichtig moet zijn als je huilt op de snelweg' tussen allerlei bric à brac, zoals gedachten over kampeerspullen, stofzuigerzak, krukje, paraplu.

Er ligt ergens een oude, dikke vrouw op de grond te sterven, Wittenbols schept van haar een diamant die bij lezing en herlezing van de bundel steeds meer facetten blijkt te hebben, Zij blijkt meisje, minnares, gelovige, moffenhoer, dochter, echtgenote van de volkse Kees, moeder, weduwe en 'plintenzuchtster' in zich te verenigen.

De bundel bevat niet of nauwelijks abstracte woorden als 'verdriet' of 'verlies' en daardoor doet de taal optimaal zijn werk op het moment dat de vader al voorspeld had: 'Dat haar vader / jaren na het schot / Gaapte en dat / Zijn ogen dan traanden / En ze even kon zien / Hoe het zou zijn / Als hij huilde. // En dat ze dat zei / Tegen hem / En dat hij antwoordde: // *Dan kun je alvast wennen*.'// '*Waaraan?*'// *Aan wanneer de herinneringen komen*.'

Op bladzijde 72 staat: 'Een kanarie was in wezen / Een geverfde mus / Zijn lied: dat van huiselijk verdriet.' *Slaapschuld* is een lied van méér dan huiselijk verdriet en Ellie is daardoor veel meer dan een 'mus'. In haar herinneringen balt Wittenbols

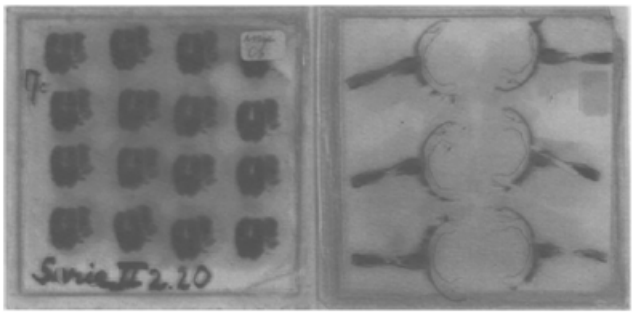
een heel leven samen dat de cynische balans uit het slotgedicht en de waarschuwing voorin de bundel, dat elke overeenkomst met bestaande personages toevallig is, logenstraft.

RON ELSHOUT

L.Th. Lehmann, Gedichten 1939-1998, Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.
Peer Wittenbols, *Slaapschuld*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2000.

[Microcosmos 2 - Willem Broens]

Microcosmos (2)
een beeldverhaal door Willem Broens



Het oeroude verkeer
in de kàt en het konijn
is tot stilstand gebracht,
op uitnodiging

een hand uitgestoken
een hand ingezet
een hand opgestoken
een verhaal verteld.

Wie komt er nog
tussen ons inzitten?

Waar hebben ze me gelaten?
Mijn hoofd, mijn staart
mijn huid?
Alles was toch rood?
Er is dan me gewreten
met het oog op.

[Nummer 278]

Voor de Lezers
van de redactie

Fernando Pessoa (1888-1935) is een van de markantste auteurs uit de Portugese én wereldliteratuur. Zijn werk wordt op dit moment in z'n geheel opnieuw in het Nederlands vertaald. Dat werk en de persoon van de dichter staan centraal in dit dubbeldikke themanummer van BZZLLET1N.

Na een inleidend stuk van Hester Eymers treft u in dit nummer iets zeer bijzonders de vertaling van Pessoa's enige voltooide toneelstuk De *Zeevaarder* (O *Marinheiro*) die integraal in dit nummer van BZZLLETIN wordt afgedrukt, Vertaler Adri Boon schreef er een uitgebreide inleiding bij.

Het proza van Pessoa komt aan de orde in essays van Cyrille Offermans (over Het *boek der rusteloosheid*), vertaler Harrie Lemmens en Yves van Kempen (over Pessoa en Saramago), BZZLLETIN-redacteur en beeldend kunstenaar Willem Broens liet zich door enkele portretten van Pessoa inspireren tot een 'beeldessay' en Ron Elshout en Yke Schotanus beschrijven de invloed die de poëzie van Pessoa heeft gehad op Nederlandse dichters. Tot slot vroeg BZZLLETIN enkele Nederlandstalige dichters om een kort commentaar te leveren bij hun favoriete Pessoagedicht. De reacties van Rein Bloem, Arjen Duinker, Maria van Daaien, Albertina Soepboer en Rutger Kopland vindt u in het middendeel van dit zomernummer van BZZLLETIN, net als een reactie en een Pessoa-tekening van Frank Koenegracht.

Het volgende reguliere nummer van BZZLLETIN verschijnt in september en heeft als onderwerp het werk van de dichter, romancier en toneelschrijver Peter Verfielst.

BZZLLETIN zal vanaf eind mei ook op internet te raadplegen zijn!

Surf daarvoor naar www.bzzlletin.nl.

In de allereerste BZZLLETIN-Online treft u een keuze uit het lerlandnummer (nummer 276), dat in februari van dit jaar verscheen. Het ligt in de bedoeling van de redactie om zo snel als dat mogelijk is delen uit het omvangrijke BZZLLETlN-archief op het internet beschikbaar te maken. De redactie houdt u, lezer van BZZLLETIN, op de hoogte.

Hester Eymers

Fernando Pessoa - een leven in meervoud

Het schrijven van een biografie van een schrijver is een hachelijke zaak. Sterker nog, het is een onmogelijke zaak. Want zoals Octavio Paz schrijft in de openingszinnen van zijn essay over Pessoa: ‘Dichters hebben geen biografie. Hun biografie is hun oeuvre.’[1.] José Saramago verduidelijkt: ‘Het is dus zinloos een dichter te vragen wat hij gedacht en gevoeld heeft, juist om dat niet te hoeven zeggen schrijft hij gedichten. Alle tegengestelde beweringen zijn van nul en gener waarde.’[2.]

Pessoa is het hier van harte van mee eens, getuige het eerste kwatrijn van zijn gedicht *Autopsychografie*:

> De dichter wendt slechts voor.
> Hij veinst, zo door en door
> Dat hij zelfs voorwendt pijn te zijn
> Zijn werkelijk gevoelde pijn.

Over de vele manieren waarop Pessoa veinsde te zijn gaat dit essay. Wanneer Pessoa's leven ter sprake komt, dan slechts om te tonen op welke wijze hij dit leven reduceerde tot literatuur, indachtig zijn woorden:

> Oude zeevaarders hadden een glorieuze zegswijze: *Varen is noodzakelijk*; *leven niet*.
> Ik wil voor mij de geest van deze uitspraak, zo gewijzigd dat ze past bij wie ik ben: *Leven is niet noodzakelijk; noodzakelijk is scheppen*.
> Ik beoog niet mijn leven te genieten; ik denk daaraan zelfs niet. Ik wil het slechts groot maken, ook al moeten daartoe mijn lichaam en mijn ziel het hout zijn voor dit vuur.
> Ik wil het slechts van alle mensen maken; ook al moet ik het daartoe verliezen als het mijne.[3.]

Maar zover is het nog niet. Op 13 juni 1888 wordt om tien voor half vier 's middags Fernando António Nogueira Pessoa geboren in Lissabon. ‘Mijn kindertijd,’ schreef hij later, ‘verliep kalm, ik heb een goede opvoeding gehad.’[4.]

1. Octavio Paz, *Het onbekende zelf: Fernando Pessoa*. Leiden, Plantage - Gerands & Schreurs, 1990.
2. José Saramago, *Het jaar van de dood van Ricardo Reis*, p.99. Arasterdam, Meulenhoff, 1999.
3. Geciteerd in August Willemsen, *Fernando Pessoa*: *Het ik als vreemde*, p. 17. Amsterdam, Arbeiderspers, 2000.
4. Geciteerd in Ángel Crespo, *Het meervoudige leven van Fernando Pessoa*, p.15. Baarn, De Prom, 1992.

Zijn vader, Joaquim de Seabra Pessoa sterft in 1893 aan tbc. Zijn moeder, Maria Madalena Pinheiro Nogueira Pessoa, hertrouwt twee jaar later met commandant João Miguel Rosa. Ten gevolge van diens benoeming tot Portugees consul in Durban vertrekt het nieuwe gezin naar Zuid-Afrika. Fernando bezoekt diverse Engelse scholen, waaronder de Handelsschool, en is een voorbeeldige leerling.

In 1905, hij is dan zeventien jaar oud, keert hij terug naar Lissabon om filosofie te gaan studeren. Hij trekt in bij twee tantes en zijn grootmoeder Dionísia van vaderszijde. In zijn kindertijd had hij grootmoeder Dionisia ook al van nabij meegemaakt, aangezien ze toen inwoonde bij het gezin Pessoa. Dionísia was mentaal gestoord en haar vreemde gedrag moet een sterke indruk hebben gemaakt op Fernando. Later zou hij zich regelmatig zorgen maken over zijn eigen mentale gesteldheid. Hij ging zelfs zo ver in naam van een gefingeerde psychiater aan enkele bekenden brieven te schrijven waarin hij hun mening vroeg over zijn psychische stabiliteit. Degenen die hem doorhadden, hielden zich op de vlakte, maar in een brief van een zekere professor Belcher wordt Pessoa ‘een buitengewoon oorspronkelijk denkende jongen’ genoemd, ‘die bij een verstandige koers een veelbelovende of zelfs briljante toekomst voor zich heeft’.[5.]

Op zesjange leeftijd

Van de filosofiestudie kwam echter niet veel en Pessoa zocht al snel een handelsbetrekking in deeltijd om zich de overige tijd geheel te kunnen wijden aan de literatuur. De filosofie had weliswaar Pessoa's belangstelling, maar hij was en bleef een dichter in hart en nieren. Zelf schreef hij daar later over: ‘Ik was een dichter die werd aangemoedigd door de filosofie, niet een filosoof die was begiftigd met dichterlijke vermogens.’[6.] Zijn opvatting van poëzie was beslist een filosofische: ‘Er is poëzie,’ schreef hij, ‘in alles, op aarde en op zee, in de meren en aan de oever van de rivieren. Zij is ook in de stad - laten we het niet ontkennen - voor mij een evident feit terwijl ik hier zit: er is poëzie in deze tafel, in dit papier, in deze inktpot; er is poëzie in het geraas van de koetsen door de straten; in iedere minieme, gewone, belachelijke beweging van die arbeider die aan de andere kant van de straat het bord van een slagerij schildert. Poëzie is namelijk verbazing, verwondering, als van een uit de hemelen in het volle bewustzijn van zijn val gevallen engel die verstomd is door alle dingen.’[7.]

In het begin schreef Pessoa zijn gedichten nog in het Engels, onder het pseudoniem Alexander Search of Charles Robert Anon. Rond 1908 begon hij in het Portugees te schrijven. De kwaliteit van zijn werk nam snel toe en hij begon zich te bemoeien met de literaire wereld van Portugal. Zijn eerste publicaties waren kritische essays in het tijdschrift *A Águia* (*De Adelaar*). Dat was in 1912 en hij had geen beter tijdstip

5. Geciteerd in Ángel Crespo, *Het meervoudige leven van Fernando Pessoa*, p.45.
6. Idem, p.41.
7. Idem, p.49.

uit kunnen kiezen, want op dat moment begonnen er interviews te verschijnen met belangrijke literatoren waarin hen gevraagd werd naar de toekomst van de Portugese literatuur.

Pessoa's artikelen kwamen hierdoor extra in de belangstelling te staan en zijn naam was voor eens en altijd gevestigd in literaire kringen. Pessoa zag een geweldige bloei van de Portugese literatuur in het verschiet liggen en sprak van de verschijning van een super-Camões - de dichter Luís de Camões (1524-1580) schreef in de zestiende eeuw dé klassieker van de Portugese letteren, *Os Lusíadas* (*De Lusiaden*, 1572), waarin hij de tocht van Vasco da Gama via Kaap De Goede Hoop naar India beschrijft. Zoals later blijkt, zou Pessoa zelf die super-Camões zijn en stemmen geven aan de nieuwe Portugese literatuur.

Enkele jaren later richt Pessoa zelf een literair tijdschrift op, *Orpheu*, maar dat was, hoewel zeer geruchtmakend, geen lang leven beschoren. Er verschenen slechts twee nummers, het derde nummer bleef bij gebrek aan financiële middelen ongedrukt. In de nummers van *Orpheu* publiceerde Pessoa werk van zichzelf, maar ook van wat hij zijn heteroniemen noemde: personages die een geheel eigen stijl van dichten en denken vertegenwoordigden.

Altijd, van kinds af aan,' zo vertelt hij later aan de dichter Casais Monteiro, 'had ik de behoefte om de wereld uit te breiden met fictieve persoonlijkheden, dat wil zeggen mijn rigoureus geconstrueerde dromen, met fotografische helderheid gezien, in hun ziel doorvoeld. Ik was niet ouder dan vijf en mij, als geïsoleerd kind dat alleen maar zo wilde blijven, vergezelden al enkele figuren uit mijn dromen, ene kapitein Thibeaut, ene Chevalier de Pas, en andere die ik ben vergeten en waarvan het feit dat ik ze ben vergeten, evenals de onvolmaakte herinneringen aan de eersten, een van de grote bronnen van nostalgie van mijn leven is.'[8] We herkennen hier het kind dat in zijn spel zijn eigen speelkameraadjes verzint, maar ook een zekere hang naar mystificatie, naar zich anders voordoen dan men is, het veinzen dat, zoals we eerder zagen, een zo essentieel kenmerk van de dichter is.

Eveneens aan Casais Monteiro vertelt hij over het ontstaan van zijn eerste heteroniem. Hij schrijft dat hij probeerde zijn vriend Sá-Carneiro te foppen met een verzonnen dichter, maar die poging uiteindelijk opgeeft.

> De dag waarop ik dit eindelijk had opgegeven - het was 8 maart 1914 - liep ik naar een hoge commode, pakte een vel papier en begon staande te schrijven, zoals ik altijd schrijf als ik kan. Ik schreef ruim dertig gedichten in één ruk, in een soort roes waarvan ik het karakter niet kan omschrijven. Het was de triomfdag van mijn leven en nooit zal ik er nog eens zo één meemaken. Ik begon met een titel 'De hoeder van kudden'. En wat vervolgens kwam, was de verschijning van iemand in mij die ik de naam Alberto Caeiro gaf. Vergeef me het absurde van de zin: in mij verscheen mijn meester. Dat was de rechtstreekse gewaarwording die ik had. En deze was zo sterk dat, toen die ruim dertig gedichten geschreven

8. Idem, p. 16.

> waren, ik onmiddellijk een ander stuk papier pakte en, eveneens in één ruk, de zes gedichten schreef die 'Schuinse regen', van Fernando Pessoa, vormen. Onmiddellijk en helemaal... Het was de terugkeer van Fernando Pessoa - Alberto Caeiro naar Fernando Pessoa alleen. Of beter gezegd, het was de reactie van Fernando Pessoa op zijn niet-bestaan als Alberto Caeiro.[9.]

Deze beschrijving geeft Pessoa bijna twintig jaar na dato en zoals zowel August Willemsen,[10.] in Nederland de belangrijkste vertaler van Pessoa's werk, als Angel Crespo,[11.] zijn Spaanse biograaf, constateren, is het bijna zeker een geromantiseerde weergave van de werkelijkheid. Om te beginnen dateren de eerste gedichten van Caeiro van 1911. De toen geschreven gedichten werden echter nog niet door Pessoa herkend als geschreven door een heteroniem. Ten tweede zijn er slechts enkele gedichten uit de cyclus 'De hoeder van kudden' die gedateerd zijn op 8 maart 1914. Pessoa zal er ongetwijfeld een hoop hebben verworpen, zijn standaard lag bijzonder hoog - wat er de reden voor was dat hij tijdens zijn leven bijzonder weinig gepubliceerd heeft - maar het grote aantal van dertig gedichten dat hij hier voorgeeft te hebben geschreven op die bewuste dag, is niet erg aannemelijk. Ten derde heeft Pessoa de cyclus 'Schuinse regen' op een andere plaats niet aan zichzelf maar aan het heteroniem Álvaro de Campos toegeschreven. Het lijkt er op dat Pessoa het ontstaan van zijn eerste heteroniem een zuiverder en mystieker gebeurtenis heeft willen laten doen schijnen dan in werkelijkheid het geval was.

Nadat hij deze, en later andere heteroniemen, in zichzelf ontdekt had, gaf Pessoa hun een eigen persoonlijkheid door gegevens omtrent hun levensloop te verzinnen. Zo werd Alberto Caeiro geboren in 1889 in Lissabon, waar hij in 1915 stierf, slechts één jaar nadat Pessoa hem ontdekt had. Hij vertegenwoordigde een mystiek primitivisme, door Pessoa het paganisme genoemd, dat ernaar streefde door eenvoud bij de waarheid te komen. Pessoa beschouwde Caeiro als het literair meest begaafde heteroniem, begaafder zelfs dan hijzelf ('in mij verscheen mijn meester') en vond al snel twee leerlingen voor hem, Álvaro de Campos en Ricardo Reis. Álvaro de Campos werd geboren in Tavira, een stad in de Algarve, op 15 oktober 1890. Hij werkte als scheepsbouwkundig ingenieur in Glasgow, maar keerde later terug naar Portugal om te gaan rentenieren. Zijn poëtische werk is onstuimig, gevoelsmatig en vertoont overkomsten met de poëzie van Walt Whitman. Ricardo Reis werd in 1887 geboren in Porto en is een jaar ouder dan Pessoa. Hij bezocht een jezuïetencollege, werd opgeleid tot arts en emigreerde naar Brazilië nadat de monarchie in Portugal in 1910 vervangen werd door een republiek. Zijn poëzie is klassiek en vormelijk, zijn grondhouding stoïcijns. De theoretische ondersteuning voor het paganisme formuleerde Pessoa bij

9. Idem, p.75.
10. August Willemsen, op.cit., p. 31-32.
11. Ángel Crespo, op.cit., p. 75-76.

monde van de filosoof António Mora, waarover verder weinig bekend is. Omdat hij leed aan paranoia met terugkerende neurosen was hij opgenomen in een psychiatrische kliniek waar hij ten slotte stierf. Pessoa vertelt dat hij hem soms bezocht in de kliniek, waar hij wandelend in toga de klaagzang uit de *Prometheus* van Aeschylos opzei. Bij die gelegenheden zou de filosoof zijn geschriften aan Pessoa hebben overhandigd.

Het idee om met verschillende stemmen tegelijk te spreken is een briljante literaire vondst die een scala aan mogelijkheden opent. Pessoa heeft de heteronymie heel ver doorgevoerd, maar we vinden haar ook al bij de Deense filosoof Kierkegaard, die zich in *Oflof* voordoet als twee personen, waarvan één dan ook nog eens zogenaamd een kist vindt met papieren van een derde. Kierkegaard beschouwde zichzelf als secretaris van de verschillende personages die hij in zijn werk schiep. Pessoa vergeleek zijn heteroniemen met de personages van Shakespeare en onderhield een veel nauwere band met hen. Hij had het gevoel verdeeld te zijn over meerdere personen en daardoor een leven in meervoud te leiden. Hij heeft deze complexiteit meerdere malen proberen toe te lichten:

Pessoa op zevenjarige leeftijd

> Ik weet niet wie ik ben, welke ziel ik heb.
> Als ik oprecht spreek, weet ik niet met welke oprechtheid ik spreek. Ik ben op gevarieerde wijze een ander dan een ik van wie ik niet weet of hij bestaat (of hij die anderen is).
> Ik heb opvattingen die ik niet heb. Mij brengen verlangens in vervoering die ik afwijs. Mijn voortdurende aandacht voor mij onthult mij vormen van verraad van de ziel aan een karakter dat ik misschien niet heb, terwijl ik die ziel geloof ik evenmin heb.
> Ik voel me veelvormig. Ik ben als een vertrek met ontelbare fantastische spiegels die voor valse weerkaatsingen een unieke vorige werkelijkheid verwringen die in geen van alle en in alle zit.
> Zoals de pantheïst zich boom voelt en zelfs bloesem, zo voel ik mij verschillende wezens. Ik voel mij vreemde levens leiden, incompleet in

> mij, alsof mijn wezen deelneemt aan alle mensen, in ieder incompleet, via een geheel van niet-ikken die zijn samengevat in een vals ik.[12.]

In het kortgeleden verschenen essay *Fernando Pessoa*: *Het ik als vreemde* plaatst vertaler August Willemsen de heteronymie in het bredere culturele kader van het symbolisme. Het symbolisme was toentertijd de toonaangevende literaire stroming in Frankrijk en kende Baudelaire, Rimbaud en

12. Idem, p.121.

Mallarmé als belangrijkste vertegenwoordigers. De vernieuwing van de Portugese literatuur moest vanuit Frankrijk gestalte krijgen, want daar bevond zich de literaire avant-garde. Pessoa pikte voor zijn eigen werk die elementen uit het symbolisme die hij kon gebruiken en die Willemsen omschrijft als 'neoplatonisch getint transcendentalisme'.[13.]

In verband met de heteroniemen wijst Willemsen op de overtuiging van de symbolisten dat het geschreven woord per definitie niet samenvalt met de geleefde werkelijkheid van de persoon van de auteur. Met andere woorden: het autobiografische is een onmogelijkheid. Men had het dan ook wel over de *Entpersönlichung* (Hugo Friedrich) of de ontmenselijking (*deshumanización* - Ortega Y Gasset) van de kunst.[14.] In de literatuur werd dit zichtbaar in het uiteenvallen of zelfs de ontkenning van een stabiele identiteit. Niet toevallig viel deze beweging samen met de snel groeiende populariteit van de psychoanalyse - Freud publiceerde zijn invloedrijke *Traumdeutung* in 1900. Behalve een culturele verklaring van de heteronymie, waarvan ik hier slechts een korte aanduiding heb willen geven, geeft Willemsen ook een meer psychologisch getinte verklaring voor het ontstaan van de heteroniemen. In de eerste plaats probeerde Pessoa te ontsnappen aan het denken. Het denken was in Pessoa allesoverheersend, getuige ook de dichtregel 'Dat wat in mij gevoel is, denkt'.[15.] De heteroniemen interpreteert Willemsen hier als even zovele vluchtwegen voor Pessoa om aan dit allesoverheersende denken te kunnen ontsnappen. De eerste vluchtweg heet Alberto Caeiro. Zijn mystiek paganisme komt neer op een poging niet te denken, maar alleen te zien. Ik citeer enkele regels uit de cyclus 'De hoeder van kudden':

> Wat ik denk van de wereld?
> Weet ik veel wat ik van de wereld denk!
> Als ik ziek werd zou ik daaraan denken.

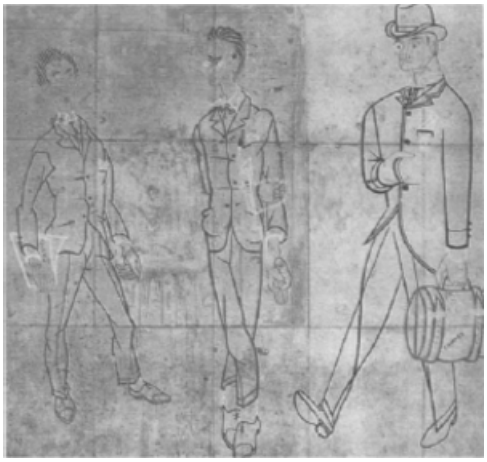
En:

> Essentieel is kunnen zien,
> Kunnen zien zonder te denken,
> Kunnen zien wanneer men ziet,
> En niet denken wanneer men ziet
> Noch zien wanneer men denkt.

Denken wordt hier opgevat als een ziekte, metafysica als een typisch menselijke kwaal van het verstand waarmee zo snel mogelijk afgerekend moet worden. De remedie van het paganisme was echter te moeilijk voor Pessoa, veronderstelt Willemsen, de eenvoud van de ziener Caeiro te hoog gegrepen

13. August Willemsen, op.cit., p.26.
14. Idem, p.23.
15. Eerst zonder titel, later *De Maaiersvrouw* gedoopt. In Fernando Pessoa, *Gedichten*, p. 22/23. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.

voor iemand die zozeer beheerst werd door het denken als Pessoa. Dan doet vluchtweg nummer twee zich voor in de heteronieme persoonlijkheid van Ricardo Reis. Ricardo Reis vertegenwoordigt een streng gelimiteerd denken, dat zich poëtisch uit in klassiek vorm gegeven verzen waaruit een stoïcijnse onaandoenlijkheid opklinkt. Uit de reeks ‘Oden’:



Caeiro. Reis en Campos

Heb niets in je handen, noch
Een herinnering in de ziel,

Dan zal, wanneer de laatste obool
Men je in de handen legt,

En men je handen openvouwt,
Niets je ontvallen.

[...]

Pluk de bloemen maar laat ze
Los eer je ze hebt bezien.

Ga zitten in de zon. Doe afstand
En wees koning van jezelf.

Toch voldeed ook deze oplossing niet, aldus Willemsen, want hoewel het denken aan banden was gelegd, werd het gevoel nog steeds weggedrukt door het verstand. Dus beproefde Pessoa een derde vluchtweg in Álvaro de Campos. Dit heteroniem vertegenwoordigt de vervanging van het denken door het gevoel. Bijvoorbeeld in het gedicht *Demogorgon:*

In de straat vol vage zon staan huizen stil en lopen mensen.
Een treurigheid vol angst verkilt mij.
Ik voel dat iets gebeuren gaat aan gene zijde van de gevels en bewegingen.

Nee, nee, dat niet!
Alles liever dan weten wat het Mysterie is!
Oppervlak van het Heelal, o Oogleden Geloken,
Slaat u nimmer op!
De blik der Laatste waarheid moet onverdraaglijk zijn!

Laat mij leven zonder iets te weten, sterven zonder te gaan weten!
De reden dat er wezen is, dat wezens zijn, dat alles is,
Moet waanzin brengen groter dan de ruimten
Tussen de zielen en de sterren.

Nee, nee, de waarheid niet! Laat mij deze huizen, deze mensen;
Zo, zonder meer, slechts deze huizen, deze mensen...
Welk verschrikkelijk en ijzig ademen raakt mijn gesloten ogen?
Ik wil ze niet openen uit leven! O Waarheid, vergeet mij!

De gevoelens die Álvaro de Campos verwoordt, zijn verbijstering, angst, vaak ook weerzin en woede. Vanwege de negativiteit van de geuite emoties, de daarin verwoorde frustraties en drang tot zelfvernietiging, concludeert Willemsen dat ook deze laatste vluchtweg voor Pessoa niet werkte. In deze zin noemt hij het heteroniemenproject dan ook een mislukking.

Deze conclusie is enigszins voorbarig, want Willemsen trekt haar op basis van enkel de poëzie van drie, weliswaar belangrijke, heteroniemen. Het prozawerk, bijvoorbeeld *Het boek der rusteloosheid*, geschreven door de heteroniem Bernardo Soares, laat hij buiten beschouwing.

Daarbij is de vraag wat we opschieten met een verklaring van de heteronymie in termen van Pessoa's psychische gesteldheid. De interpretatie van het opvallendste en belangrijkste kenmerk van Pessoa's schrijverschap, zijn meervoudigheid, als, onder andere, het product van een persoonlijke psychologische ontwikkeling, voegt niets wezenlijks toe aan het begrip van dat schrijverschap.

Een uiteenzetting van de formele en inhoudelijke kenmerken van de poëzie van de heteroniemen kan zeker bijdragen tot een beter begrip, maar het is onnodig deze kenmerken te koppelen aan de psyche van de auteur.

Zinvoller is het Pessoa's werk te bekijken vanuit een literair perspectief. Wat dan opvalt, is dat Pessoa's werk bij elkaar genomen een dramatisch werk

vormt. Het denken leverde Pessoa een grote hoeveelheid gedachtegangen en corresponderende literaire stijlen op, die dikwijls met elkaar in tegenspraak waren. Om deze kakofonie in goede banen te leiden, bedacht hij verschillende personages die elk een samenhangend deel van zijn gedachtewereld representeerden. Deze personages waren op de hoogte van elkaars bestaan en becommentarieerden elkaars en Pessoa's werk.[16.] De heteroniemen kunnen begrepen worden als karakters in een toneelstuk, een toneelstuk dat zich afspeelde in Pessoa's hoofd. Weliswaar bestaat dit toneelstuk hoofdzakelijk uit dialogen en is er zo goed als geen sprake van handeling, maar het betreft hier dan ook geen drama in bedrijven, maar een drama in mensen, aldus de schrijver.

Pessoa schreef daarnaast ook enkele dramatische teksten. Hij werkte lange tijd aan een moderne versie van Faust, maar die bereikte nooit een staat waarin Pessoa het geoorloofd vond het te publiceren. Daarnaast schreef hij een eenakter, getiteld *O Marinheiro* (*De Zeevaarder*), dat hoofdzakelijk uit dialogen bestaat en door Pessoa 'statisch drama' genoemd werd. Het ontbreken van handeling in de eenakter en de nooit voltooide poging een nieuwe Faust te schrijven zijn voor Willemsen grond om Pessoa's pogingen drama te scheppen als een mislukking te bestempelen, wat strikt genomen misschien inderdaad zo is. Maar hij lijkt hiermee voorbij te gaan aan de inventiviteit waarmee Pessoa de veelheid aan gedachten in zijn hoofd in de zeer persoonlijke literaire vorm van het heteroniemendrama giet.

Tot zover de heteroniemen. Er zijn nog twee andere zaken die van belang zijn voor een goed begrip van Pessoa's werk. Dat zijn zijn nationalistische gevoelens en zijn hang naar de esoterie.

Pessoa vatte, toen hij eenmaal was teruggekeerd uit Zuid-Afrika, een grote liefde op voor zijn vaderland. De Portugese literatuur ging hem aan het hart en hij deed er alles aan om haar tot bloei te brengen, zoals wel blijkt uit zijn bijdragen aan literaire tijdschriften. Hij geloofde er heilig in dat er een nieuwe Portugese literatuur zat aan te komen en voorspelde meermaals de komst van een super-Camões. Hij schreef de reisgids *Lissabon - wat de toerist moet zien*, die overigens weinig literaire waarde heeft maar als curiosum de aanschaf zeker waard is. Bovendien was hij, zoals veel Portugezen toen en ook nu nog, een aanhanger van het Sebastianisme. Willemsen geeft daarvan een prachtige beschrijving, die ik hier in haar geheel wil aanhalen:

'Bereden door de anachronistische droom het Heilige Graf te bevrijden van het juk der Sarracenen, Marokko te veroveren op de Moren en zich tot keizer van dit land te kronen, slaagde de godsdienstwaanzinnige, misogyne en

16. Een aantal van deze teksten is opgenomen in de uitgave van de gedichten.

ook voor het overige nogal debiele Portugese koning Sebastião erin een leger van (naar men zegt - want dit is mythe) 10.000 man op de been te brengen, door zich in de schulden te steken bij vreemde mogendheden, de schatkist van zijn eigen rijk te plunderen, buitenlandse huurlingen aan te trekken en de laatste valide mannen te ronselen die het door de ontdekkingsreizen uitgemergelde en vrijwel ontvolkte Portugal nog opleverde. Met dit leger trok hij, onder zang en snarenspel, de Noord-Afrikaanse woestijn in, waar hij werd opgewacht door zo'n honderdduizend Moren, die op 4 augustus 1578 nabij Alcácer-Quibir het Portugese leger vrijwel tot de laatste man in de pan hakten. Dom Sebastião, toen 24 jaar oud, had geen nakomelingen, zodat de Spaanse koning Philips II, als enige erfgenaam van de Portugese troon, het land bij Spanje inlijfde (tot 1640). De legende wil echter dat Dom Sebastião niet zou zijn gestorven (geen van de circa 30 overlevenden had hem zien sneuvelen; zijn lijk is nooit gevonden), maar slechts verdwenen. En wel verdwenen naar een onbekend eiland in de Atlantische Oceaan vanwaar hij ooit, op een mistige ochtend, in nevelen gehuld, zou terugkeren om Portugal te bevrijden van de Spanjaarden en om het zogeheten Vijfde Rijk te stichten: na het Assyrische, Perzische, Griekse en Romeinse Rijk zou Portugal voorbestemd zijn onder Dom Sebastião het Vijfde Wereldrijk te verwezenlijken.

Dit wonderlijke geloof, dat de geschiedenis is ingegaan als het Sebastianisme, is blijven bestaan, ook nadat Dom Sebastião allang niet meer kon leven. Het groeide uit tot dé Portugese mythe, een soort privé-messianisme, en het is voor niet-Portugezen een bron van verbijstering dat dit behoorlijk kolderieke geloof tot op de huidige dag in verschillende vormen en in diverse literaire werken nog steeds aanwezig is, aldus Willemsen.[17.] In Pessoa's oeuvre komt het Sebastianisme diverse malen voor, het meest direct in de gedichtencyclus *Mensagem* (*Boodschap*), waarvan het gedicht *Prins Hendrik, de Zeevaarder* als volgt luidt:

> Tronend in de schittering der sferen,
> In zijn kleed met nacht en eenzaamheid omrand,
> Met aan zijn voet de nieuwe zee, de dode eeuwen -
> Is hij de een'ge vorst die werkelijk de wereld
> Houdt in de holte van zijn hand.

Het geloof in de terugkeer van Dom Sebastião, dat vooral aan het eind van Pessoa's leven sterk naar voren treedt, kent een parallel in het geloof in de komst van een super-Camões, de overtuiging die hij verkondigde in zijn eerste essayistische publicaties.

Het Sebastianisme kunnen we beschouwen als een onderdeel of een uitloper van Pessoa's hang naar de esoterie. Ook Pessoa's voorliefde voor mystificatie,

17. Willemsen, op.cit., p. 70-71.

het zich anders voordoen dan men is, de dichterlijke veinzerij, kunnen hiermee in verband gebracht worden. Het is bekend dat Pessoa regelmatig horoscopen trok, niet alleen van zichzelf, maar ook van de heteroniemen, van de tijdschriften waaraan hij meewerkte en van Portugal. Hij was zo bedreven in deze occulte kunst dat hij de grote magiër uit die tijd, Aleister Crowley, op een fout betrapte. Hij schreef Crowley een brief om hem de juiste oplossing aan de hand te doen en deze schreef terug om hem te bedanken voor de correctie die inderdaad terecht was.

Pessoa was vertrouwd geraakt met esoterische geschriften omdat hij, zoals Willemsen meldt, in 1915 verschillende theosofische werken vertaalde. De kennis die hij op deze wijze opdeed, raakte hem tot in zijn diepste wezen. In een brief aan Sá-Carneiro schrijft hij:

> De intellectuele crisis die me nu heeft overvallen komt voort uit de omstandigheid dat ik kennis heb genomen van de theosofische doctrines. De wijze waarop ik die heb leren kennen was, zoals je weet, zeer banaal. Ik moest een paar theosofische boeken vertalen. Ik wist niets, absoluut niets van het onderwerp. Nu ken ik, uiteraard, de essentie van het systeem. Het heeft me geschokt in een mate die ik, in het geval van ongeacht welk religieus systeem ook, niet meer voor mogelijk had gehouden. Het buitengewoon omvattende karakter van deze filosofiereligie; het idee van kracht, van beheersing, van hogere en buitenmenselijke kennis, dat deze theosofische werken uitstralen, hebben me zeer in verwarring gebracht. [...] *De mogelijkheid dat daar, in de Theosofie, de werkelijke waarheid lip, obsedeert me*.[18.]

Zover bekend sloot Pessoa zich nooit aan bij een occult genootschap, maar probeerde door middel van zelfstudie de opeenvolgende stappen op de mystieke weg te zetten. Dat dat niet altijd meeviel, wordt duidelijk in het gedicht *In de schaduw van de Berg Abiegno*, waarin de beklimming van de Berg Abiegno en het bereiken van het Slot dat zich daarbovenop bevindt, symbool staan voor de inwijdingsceremonieën die de leerling van het occulte moet ondergaan. Ik citeer de laatste drie strofes (het gedicht bestaat uit vijf strofes):

> Misschien dat ik een dag, gesterkt
> In kracht of in onthechtheid,
> Het steile pad beproeven zal
> Dat naar het Slot toe leidt.
> In de schaduw van de Berg Abiegno
> Rust ik nu en beid mijn tijd.

18. Willemsen, op.cit., p. 78.

Wie kan gemoedsrust ondervinden
In het zicht van 't Slot dat roept?
Zonder wegen die omhoog zich winden
Dan de ene die gevonden moet?
In de schaduw van de Berg Abiegno
Is mijn droom het pad te vinden.

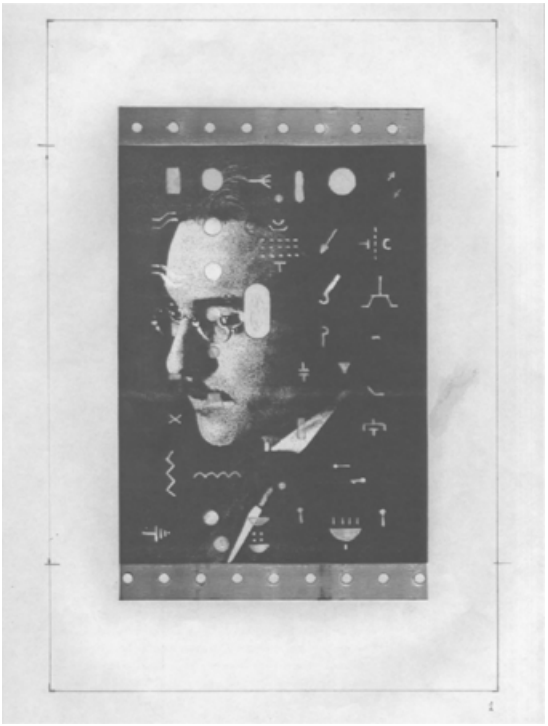
Maar vooralsnog slaap ik slechts,
Want slaap is dit niet-weten.
'k Zie van verre naar het Slot,
Maar wat ik wil ben ik vergeten.
Van de schaduw van de Berg Abiegno,
Wie, wie komt en slaakt mijn keten?

De mystieke bevrijding of verlichting is Pessoa nooit deelachtig geworden, zo mogen we wel afleiden uit de tragische wending die Pessoa's leven naar het einde toe nam. Hij was altijd al een stevige drinker geweest, maar had het geluk, of misschien ook het ongeluk, nooit dronken te worden. Daardoor kon en moest zijn alcoholinname wel zulke enorme proporties aannemen als verschillende getuigen ons vertellen. Pedro Moitinho de Almeida, zoon van de eigenaar van een handelsonderneming waarvoor Pessoa toentertijd werkte, verhaalt: 'Vele malen maakte ik taferelen mee als deze: meneer Pessoa die zat te werken, over het algemeen achter zijn schrijfmachine aangezien hij geen kladjes maakte van wat hij tikte, die opstond, zijn hoed pakte, zijn bril rechtzette en zei: "Ik ga naar Abel." Niemand verbaasde zich over dat feit, behalve ik, toen ik het voor het eerst meemaakte op een dag in de zomer van 1923.' Later hoorde Moitinho de Almeida dat Pessoa dan naar het dichtstbijzijnde filiaal van de drankenhandel van Abel Pereira da Fonseca ging, waar hij een glas brandewijn ging drinken. Hij gaat verder: 'Op één enkele dag ging hij zo vaak naar Abel dat ik me een keer verstoutte tegen meneer Pessoa te zeggen toen hij op kantoor terugkwam: "U werkt het naar binnen als een spons!" waarop de ander prompt antwoordde met zijn gebruikelijke geestigheid, met de *sense of humour* die hij had overgehouden aan zijn Britse opvoeding: "Als een spons? Als een sponzenwinkel met dependance!"'[19].

Uiteindelijk werd de drank hem fataal. Hij kreeg last van zijn lever en zijn zuster vond hem een keer bewusteloos op de vloer van de badkamer toen hij een aanval van delirium tremens had. Desondanks dronk hij gewoon door. Zelfs toen zijn arts hem een week voor zijn dood meedeelde dat elk glas het laatste kon zijn, trok hij zich daar niets van aan. Fernando Pessoa stierf aan alcoholvergiftiging op 30 november 1935.

Hester Eymers (1968) studeerde letteren en wijsbegeerte. Ze schrijft over filosofie in o.m. de Volkskrant.

19. Geciteerd door Crespo, op.cit., p.228.



Fernando Pessoa
De zeevaarder
statisch drama in een akte [vertaling: Adri Boon]

voor Carlos Franco

Een vertrek, zonder twijfel in een oud kasteel. Het vertrek is zichtbaar rond van vorm. In het midden staat op een katafalk een lijkkist met een maagd erin, gekleed in het wit. Vier kaarsen op de hoeken. Rechts, bijna recht tegenover wie zich het vertrek voorstelt, bevindt zich het enige venster, hoog en smal, dat uitziet op een klein stukje zee tussen twee bergen in de verte. Bij het raam houden drie maagden de waak. De eerste zit tegenover het raam, met haar rug naar de kaars die rechts staat. De twee anderen zitten aan weerszijden van het venster. Het is nacht en er schijnt nog vaag een restje maanlicht.

EERSTE WAAKSTER:
Het heeft nog geen enkel uur geslagen.

TWEEDE:
Het zou niet te horen zijn. Er is geen klok hier in de buurt. Het kan niet lang meer duren voor het dag wordt.

DERDE:
Nee, de horizon is nog donker.

EERSTE:
Wat zoudt gij ervan vinden, mijn zuster, als we de tijd doorbrachten met het vertellen wie we waren. Dat is fijn en altijd onwaar...

TWEEDE:
Nee, laten we daar niet over praten. Trouwens, waren wij wel iets?

EERSTE:
Misschien. Ik weet het niet. Maar hoe dan ook, het is altijd prettig om over het verleden te praten... De uren zijn vergleden en wij hebben ze in stilte doorgebracht. Ik heb aldoor naar de vlam van die kaars zitten kijken. Soms flakkert hij, nu eens verbleekt hij, dan weer wordt hij geler. Ik weet niet waarom dat gebeurt. Maar weten wij, mijn zusters, ooit waarom iets gebeurt...?

(een stilte)

DEZELFDE:
Praten over het verleden, dat moet mooi zijn, want het is zinloos en je wordt er zo droevig van...

TWEEDE:
Laten we, als gij wilt, spreken over een verleden dat we niet hebben gehad.

DERDE:
Nee, want misschien hebben we het wel gehad...

EERSTE:
Maar het zijn slechts woorden. Praten maakt zo weemoedig! Het is zo'n bedrieglijke manier om onszelf te vergeten...! Als we eens wat gingen lopen...?

DERDE:
Waar?

EERSTE:
Hier, van de ene kant naar de andere. Soms roept dat dromen op.

DERDE:
Waarover?

EERSTE:
Dat weet ik niet. Waarom zou ik dat moeten weten?

(een stilte)

TWEEDE:
Heel dit land is erg treurig... Dat waar ik eertijds woonde was minder treurig. In de avondschemering zat ik bij mijn venster te spinnen. Het venster zag uit op zee en soms was er een eiland in de verte... Vaak spon ik ook niet; dan staarde ik alleen naar de zee en vergat te leven. Ik weet niet of ik gelukkig was. Ik zal nooit meer degene zijn die ik misschien nooit was...

EERSTE:
Behalve hier heb ik nog nooit de zee gezien. Maar door dat venster daar, het enige waardoor je de zee kunt zien, zie je zo weinig...! De zee van andere lan-

den, is die mooi?

TWEEDE:
Alleen de zee van andere landen is mooi. De zee die wij zien wekt altijd een verlangen naar die welke wij nooit zullen zien...

(een stilte)

EERSTE:
Zeiden we niet dat we elkaar over ons verleden gingen vertellen?

TWEEDE:
Nee, dat zeiden we niet.

DERDE:
Waarom zou er geen klok in dit vertrek zijn?

TWEEDE:
Ik weet het niet... Maar zo, zonder klok, is alles vager en raadselachtiger. Behoort de nacht meer aan zichzelf toe... Wie weet of we zo zouden kunnen praten als we wisten hoe laat het was?

EERSTE:
Mijn zuster, alles is mij droef te moede. Het is december in mijn ziel... Ik probeer niet naar het venster te kijken... Ik weet dat daarvandaan, in de verte, bergen te zien zijn... Ik was gelukkig achter de bergen, eertijds... Ik was nog klein. Ik plukte bloemen en voor het slapen gaan vroeg ik ze niet weg te gooien... Ik weet niet wat voor onherstelbaars daarin schuilt, want ik moet er bijna om huilen... Het was ver van hier, dat dat kon bestaan... Wanneer zal het dag worden...?

DERDE:
Wat doet het ertoe? Hij komt altijd op dezelfde manier... altijd, altijd, altijd...

(een stilte)

TWEEDE:
Laten we elkaar verhalen vertellen... Ik ken geen verhalen maar dat hindert niet... Alleen leven hindert... Laten we nog niet met de rand van ons kleed langs het leven strijken... Nee, sta niet op. Dat zou beweging zijn, en elke

beweging onderbreekt een droom... Nu was ik wel helemaal niet aan het dromen, maar ik vind het een aangenaam idee dat het had gekund... Zeg, het verleden, waarom spreken we daar niet over?

EERSTE:

We besloten dat niet te doen... Straks breekt de dag aan en dan zullen we er spijt van krijgen... Als het licht wordt, sluimeren dromen in... Het verleden is slechts een droom... Ik zou trouwens niet weten wat geen droom is. Als ik heel aandachtig naar het heden kijk, lijkt het of het al voorbij is... Iets - wat is dat? Hoe gaat het voorbij? Hoe is binnenin de manier waarop het voorbijgaat...? Ach, mijn zusters, laten we hardop praten, laten we allemaal tegelijk praten... De stilte begint vorm te krijgen, begint iets te worden... Ik voel hoe ik erdoor omhuld word alsof het mist is... Ach, spreek, spreek toch...!

TWEEDE:

Waarvoor...? Ik kijk naar jullie beiden maar zie jullie niet meteen... Het lijkt wel of er tussen ons een steeds grotere afgrond gaapt... Ik moet het idee dat ik jullie kan zien laten rusten om jullie te kunnen zien... Deze warme lucht is koud van binnen, daar waar het de ziel raakt... Ik zou nu onmogelijke handen door mijn haar moeten voelen strijken - dat is het gebaar waarmee over sirenen wordt gesproken... (*ze legt haar handen op haar knieën. Een stilte*) Zo even nog, toen ik aan niets dacht, dacht ik aan mijn verleden.

EERSTE:

Ik moet ook hebben zitten denken aan het mijne...

DERDE:

Ik weet al niet meer waaraan ik dacht... Aan het verleden van anderen misschien... aan het verleden van wonderlijke mensen die nooit hebben bestaan... Dicht bij het huis van mijn moeder stroomde een beek... Waarom stroomde die daar, waarom stroomde hij niet verder weg of dichterbij...? Is er een reden waarom iets is wat het is? Is daar een reden voor even werkelijk en waar als mijn handen...?

TWEEDE:

Handen zijn werkelijk noch waar... Het zijn mysteries die in ons leven huizen... Soms, als ik naar mijn handen kijk, word ik bang voor God... Er waait geen zuchtje wind dat de vlammen van de kaarsen kan doen flakkeren, en kijk eens, toch flakkeren ze... Waar buigen ze naartoe...? Wat jammer als iemand daar een antwoord op zou weten...! Ik zou graag luisteren naar barbaarse muziek die nu gespeeld moet worden in paleizen op andere continen-

ten... Het is altijd ver in mijn ziel... Misschien wel omdat ik als kind op het strand achter de golven aan holde. Ik voerde het leven aan de hand mee tussen de rotsen, bij laagwater, wanneer het lijkt of de zee de handen op zijn borst gevouwen heeft, slapend als het beeld van een engel waar niemand ooit nog naar kijkt...

DERDE:
Je woorden herinneren me aan mijn ziel...

TWEEDE:
Dat komt misschien doordat ze niet waar zijn... Ik besef nauwelijks dat ik ze zeg... Ik herhaal ze luisterend naar een stem die ik niet hoor maar die ze me influistert... Maar ik moet werkelijk aan zee hebben gewoond... Want altijd als iets golft, houd ik ervan... Er bewegen golven in mijn ziel... Wanneer ik loop, wieg ik... Nu zou ik willen lopen... Ik doe het alleen niet omdat het nooit zin heeft iets te doen, vooral iets wat je graag wilt doen... Bergen, daar ben ik bang voor... Het kan niet dat ze zo roerloos staan en zo groot zijn... Ze moeten een stenen geheim bevatten waarvan ze het bestaan zichzelf weigeren te bekennen... Als ik door uit dit venster te buigen de bergen niet zou hoeven te zien, zou iemand in wie ik me gelukkig voel even uit mijn ziel buigen...

EERSTE:
Wat mij betreft, ik houd van bergen... Aan deze kant van alle bergen is het leven altijd naar...Maar aan de andere kant, daar waar mijn moeder woont, zaten we vaak in de schaduw van de tamarindebomen te praten over reizen naar andere streken... Alles was daar lang en gelukkig als het lied van twee vogels aan weerszijden van een weg... De enige open plekken in het bos waren onze gedachten... En onze dromen bestonden eruit dat de bomen geen andere kalmte op de grond wierpen dan hun schaduwen... Ja, we moeten daar vast zo hebben geleefd, ik en ik weet niet wie nog meer... Zeg me dat het waar is zodat ik niet hoef te huilen...

TWEEDE:
Ik leefde tussen rotsen en staarde naar de zee... De rand van mijn rok was fris en zilt en wapperde tegen mijn blote benen... Ik was een kleine wildebras... Nu maakt het me bang zo te zijn geweest... Het lijkt wel of ik nu slaap... Vertel me over feeën. Ik heb er nog nooit aan iemand over horen vertellen... De zee was te groot om aan hen te denken... In het leven geeft klein zijn een warm gevoel... Was gij gelukkig, mijn zuster?

EERSTE:
Ik begin het op dit ogenblik eertijds te zijn geweest... Bovendien speelde dat alles zich in de schaduw af... De bomen hebben het intenser beleefd dan ik... Het kwam nooit en ik verwachtte het ook niet... En gij, zuster, waarom spreekt gij niet?

DERDE:
Ik vind het vreselijk straks al te zullen hebben gezegd wat ik jullie ga zeggen. Mijn woorden zullen tot het verleden behoren zodra ik ze zeg, ze zullen ik weet niet waar buiten mij blijven bestaan, verstard en noodlottig... Ik spreek en denk onderwijl aan mijn keel, en mijn woorden komen me voor als mensen... Mijn angst overtreft mezelf. Ik voel in mijn hand, hoe dat kan weet ik niet, de sleutel van een onbekende deur. En mijn gehele wezen is een amulet of een tabernakel dat zich bewust is van zichzelf. Het is hierom dat ik bang ben om, als was het een donker bos, het mysterie van het spreken te doorkruisen... Want wie weet tenslotte of ik wel zo ben en of ik dit inderdaad ook echt voel...?

EERSTE:
Het is zo moeilijk om precies te weten wat je voelt als we de aandacht op onszelf richten...! Zelfs leven wordt moeilijk als je het je bewust bent... Maar spreek toch, zonder erbij stil te staan dat je bestaat... Wilde gij niet zeggen wie gij was?

DERDE:
Wie ik vroeger was, herinnert zich niet meer wie ik nu ben... Arme vrouw die ik was, zo gelukkig...! Ik leefde tussen de schaduwen van de takken, en mijn ziel is een en al ritselende bladeren. Wanneer ik in de zon loop, is mijn schaduw fris. Ik bracht mijn vlietende dagen door bij bronnen, waarin ik, als ik droomde te leven, de kalme toppen van mijn vingers doopte... Aan de oevers van de meren boog ik soms voorover en bekeek mezelf... Wanneer ik dan glimlachte, schenen mijn tanden raadselachtig in het water... Ze hadden een eigen glimlach, los van die van mij... Ik glimlachte altijd zomaar, zonder reden... Ach, spreek me over de dood, over het einde van alles, zodat ik een reden heb om te herinneren...

EERSTE:
Laten we nergens over praten, nergens over... Het is kouder geworden, maar waarom is het kouder geworden? Er is geen reden voor dat het kouder is. Het is niet veel kouder dan het is... Waarom zouden we moeten praten...? We kunnen beter zingen, ik weet niet waarom... Zingen, als mensen

Boven en hiernaast:
Een scène uit de recente uitvoering van De Zeevaarder in de regie van Karlo Severdija op he Festival van Europese Eenakters in Breda op 5 mei 2001 (foto's. Kees vam Dongen)

's avonds zingen, is het gezang een blijmoedig en onbevreesd persoon die onverwacht de kamer binnenkomt en warmte brengt om ons te troosten... Ik zou een lied voor jullie kunnen zingen dat we in het huis van mijn verleden zongen. Waarom willen jullie niet dat ik dat voor jullie zing?

DERDE:

Het heeft geen zin, mijn zuster...Als iemand zingt, kan ik niet bij mezelf zijn. Ik moet niet aan mezelf herinnerd kunnen worden. Daarna wordt heel mijn verleden een ander en huil ik om een dood leven dat ik met me meedraag en dat ik nooit geleefd heb. Het is altijd te laat om te zingen, net zoals het altijd te laat is om niet te zingen...

(een stilte)

EERSTE:

De dag zal nu niet meer lang op zich laten wachten... Laten we stil zijn... Het leven wil het zo. Bij mijn geboortehuis was een meer. Ik ging daar vaak heen en ging dan aan de oever zitten, op een boomstronk die bijna in het water was gevallen... Ik ging op het uiteinde zitten en dompelde mijn voeten in het water, met mijn tenen naar beneden gestoken. Daarna keek ik overdreven lang naar mijn tenen, maar niet om ze te zien. Ik weet niet waarom dan wel, maar ik heb het idee dat het meer nooit heeft bestaan... Eraan terugdenken is als me niets meer kunnen herinneren... Wie weet waarom ik dit zeg en of ik het was die heeft meegemaakt wat ik me herinner...?

TWEEDE:

Aan het strand zijn we droevig wanneer we dromen... We kunnen niet zijn wat we willen zijn, want wat we willen zijn, willen we altijd in het verleden zijn geweest... Als een golf uiteenvloeit en het schuim ruizelt, lijkt het wel of er duizend piepstemmetjes praten. Het schuim lijkt alleen fris voor wie het beschouwt als een eenheid... Alles is veel en wij weten niets... Willen jullie dat ik vertel wat ik aan het strand droomde?

EERSTE:

Ge kunt dat doen, mijn zuster, maar niets in ons heeft er behoefte aan dat ge het ons vertelt... Als het mooi is, heb ik er al spijt van te zijn gekomen om het te horen. En als het niet mooi is, wacht... vertel het pas na het eerst veranderd te hebben...

TWEEDE:

Ik zal het jullie vertellen. Het is niet helemaal onwaar, want ongetwijfeld is

niets ooit helemaal onwaar. Het moet als volgt zijn geweest... Op een dag dat ik me mezelf achteroverliggend op de koele top van een rots vond en vergeten was dat ik een vader en moeder had en dat er in mij een kindertijd en nog andere dagen waren geweest - op die dag zag ik in de verte, als iets dat ik meende te zien, vaag een zeil voorbijtrekken... Daarna verdween het... Toen ik me van mezelf bewust werd, merkte ik dat die droom al bezig was... Ik weet niet waar hij was begonnen... Ik heb nooit meer opnieuw een zeil gezien... Geen van de zeilen van de schepen die hier een haven uitvaren lijkt erop, zelfs niet als de maan schijnt en de schepen in de verte langzaam langs varen...

EERSTE:
Ik zie door het raam een schip in de verte. Misschien is het wel dat schip dat gij hebt gezien...

TWEEDE:
Nee, mijn zuster, dat welk gij ziet is vast op zoek naar een haven... En het kan niet dat het schip dat ik zag op zoek was naar een haven...

EERSTE:
Waarom hebt ge me geantwoord?... Het is mogelijk... Ik zag geen schip door het raam... Ik wilde er een zien en begon erover om me niet treurig te voelen... Vertel ons nu wat het was dat je droomde aan zee...

TWEEDE:
Ik droomde van een zeevaarder die was aangespoeld op een ver eiland. Op dat eiland groeiden stramme palmen, niet veel, en er fladderden vaag vogels in rond... Ik heb niet gezien dat ze ooit neerstreken... Daar leefde de zeevaarder sinds hij schipbreuk had geleden en zich had weten te redden... Omdat er geen mogelijkheid was om naar zijn vaderland terug te keren, en het hem telkens als hij eraan dacht droef te moede werd, begon hij een vaderland te dromen dat hij nooit had gehad. Hij veinsde een ander vaderland te hebben gehad, een ander soort land met andere soorten landschappen en andere mensen, die op een andere manier over straat liepen en uit de ramen bogen... Voortdurend bouwde hij al dromend aan dat fictieve vaderland, en hij droomde maar door, overdag in de korte schaduw van de hoge palmbomen, die zich met gekartelde randen aftekende op het warme zand; en 's nachts op zijn rug liggend op het strand zonder de sterren te zien.

EERSTE:
Had ik maar ooit een boom gehad die over mijn uitgestrekte handen de

schaduw van een dergelijke droom liet druipen...

DERDE:
Laat haar verder praten... Onderbreek haar niet... Zij kent woorden die de sirenen haar hebben geleerd... Ik sluimer om haar te kunnen horen... Ga verder, mijn zuster, ga verder... Het gaat me aan mijn hart niet jou te zijn geweest toen je aan zee droomde...

TWEEDE:
Jarenlang bouwde de zeevaarder dag aan dag in een ononderbroken droom aan zijn nieuwe geboortegrond... Elke dag opnieuw metselde hij een droomsteen op dat onmogelijke gebouw... Nog even en hij zou een land hebben dat hij al zo vaak had doorkruist. Duizenden uren herinnerde hij zich langs de kust te hebben gewandeld. Hij wist welke kleur de schemering placht te hebben in een baai in het noorden, en hoe heerlijk het was om diep in de nacht, met zijn ziel wiegend op het geruis van het water waar zijn schip doorheen kliefde, een grote haven in het zuiden binnen te varen, waar hij misschien vroeger, in zijn jeugd, de veronderstelde...

(een stilte)

EERSTE:
Mijn zuster, waarom vertelt ge niet verder?

TWEEDE:
Men moet niet teveel praten... Het leven loert voortdurend naar ons... Elk uur is een moeder voor dromen, maar dat mag je niet weten... Als ik teveel praat, word ik een vreemde voor mezelf en hoor ik me praten als een ander. En dat maakt dat ik medelijden met mezelf krijg en te zeer mijn hart voel. Dan word ik sentimenteel en wil het in mijn armen houden om het kunnen wiegen als een kind... Zie, de horizon licht op... De dag kan niet lang meer op zich laten wachten... Moet ik jullie nog meer over mijn droom vertellen?

EERSTE:
Ja, vertel verder, mijn zuster, vertel verder... Ga door en vergeet dat er dagen aanbreken... Voor wie het hoofd te ruste legt in de schoot van de gedroomde uren zal de dag nooit aanbreken... Wring je handen niet. Dat maakt een geluid als van een heimelijke slang... Vertel ons nog veel meer over je droom. Hij is zo echt dat hij niets meer betekent. Alleen al bij de gedachte dat ik je erover hoor vertellen klinkt er muziek in mijn ziel...

TWEEDE:
Goed, ik zal er meer over vertellen. Ik heb er zelf ook behoefte aan om mijn droom te vertellen. Naarmate ik erover vertel, vertel ik hem ook tegen mezelf... Dus dan luisteren we er met ons drieën naar... (*Opeens kijkt ze naar de kist en huivert*) Of nee, niet met ons drieën... Ik weet niet... Ik weet niet met hoevelen...

DERDE:
Zeg dat niet... Vertel snel, vertel opnieuw... Wat maakt het uit met hoevelen we ernaar kunnen luisteren... We kunnen toch nooit weten hoeveel dingen werkelijk leven, en zien en luisteren... Ga verder over je droom... De zeevaarder. Wat droomde de zeevaarder?...

TWEEDE:
(*zachter, met zeer trage stem*) Aanvankelijk schiep hij landschappen; vervolgens schiep hij steden; daarna straten en stegen, één voor één, gehouwen uit de materie van zijn ziel - één voor één de straten, buurt na buurt, tot de kademuren waarmee hij later de havens schiep één voor één de straten, en de mensen die er doorheen liepen en erop uitkeken door de ramen... Hij leerde bepaalde mensen kennen, maar meer alsof het een herkennen was... Hij leerde hun geleefde levens kennen, en hun gesprekken, en dit alles gebeurde alsof hij alleen van landschappen droomde en ze voorbij zag trekken... Daarna reisde hij, herinneringen ophalend, door het land dat hij geschapen had... En zo construeerde hij zijn verleden... Al gauw had hij een ander vroeger leven... In dat nieuwe vaderland had hij ook een plaats waar hij was geboren, plaatsen waar hij zijn jeugd had doorgebracht, havens waar hij was scheepgegaan... Hij kreeg eerst speelkameraadjes en later toen hij een volwassen man was, vrienden en vijanden... Alles was anders dan hoe het echt was geweest - het land noch de mensen noch zijn verleden leken op hoe ze waren geweest... Moet ik nog verdergaan?... Ik word er zo treurig van als ik erover praat!... Nu ik jullie hierover vertel, zou ik jullie liever vertellen over andere dromen...

DERDE:
Ga verder, al weet ge niet waarom... Hoe langer ik je hoor, hoe minder ik mezelf toebehoor...

EERSTE:
Is het wel zo'n goed idee dat je verder vertelt? Moet ieder verhaal een eind hebben? Hoe dan ook, praat... Het doet er weinig toe wat we zeggen of niet zeggen... We waken over de uren die verstrijken... Onze taak is net zo zinloos

als het leven...

TWEEDE:
Op een dag, toen het aan een stuk door regende en de horizon nog slechts vaag te zien was, kreeg de zeevaarder er genoeg van om steeds maar te dromen... Hij wilde zich zijn echte vaderland voor de geest halen... Maar hij merkte dat hij zich er niets meer van kon herinneren, dat het niet meer bestond voor hem... De kindertijd die hij zich herinnerde, was zijn kindertijd in het gedroomde land; de puberteit die hij zich herinnerde, was de puberteit die hij verzonnen had... Heel zijn leven was het gedroomde leven geweest... En hij merkte dat het niet meer kon dat er ooit een ander leven had bestaan... Want hij herinnerde zich niet één straat meer, niet één figuur, niet één gebaar van zijn moeder... Terwijl van het leven dat hij gedroomd leek te hebben, alles echt was en echt was geweest... Hij kon zelfs geen ander verleden meer dromen, hij kon zich niet voorstellen dat hij een ander verleden had gehad, zoals iedereen dat soms wel eens kan geloven... O mijn zusters, mijn zusters... Er is iets, wat weet ik niet, dat ik jullie niet heb gezegd... iets dat dit alles zou kunnen verklaren... Mijn ziel verkilt... Ik weet nauwelijks nog of ik heb gepraat... Spreek tegen me, schreeuw tegen me, zodat ik wakker word, zodat ik weet dat ik hier bij jullie zit en dat er dingen zijn die alleen maar dromen blijken...

EERSTE:
(*met heel zachte stem*) Ik weet niet wat ik tegen je moet zeggen... Ik durf niet te kijken naar de dingen... Hoe gaat die droom verder?...

TWEEDE:
Dat weet ik niet... Ik weet niet goed hoe hij verder gaat... Waarom zou er meer moeten zijn?...

EERSTE:
En wat gebeurde er daarna?

TWEEDE:
Daarna? Na wat? Erna, is dat iets?... Op een dag kwam er een schip... Op een dag kwam er een schip... Ja, ja... dat kan niet anders... Op een dag kwam er een schip, en dat voer langs dat eiland, maar de zeevaarder was er niet meer...

DERDE:
Misschien was hij teruggekeerd naar zijn vaderland... Alleen, naar welk?

EERSTE:
Ja, naar welk? En wat zouden ze met de zeevaarder hebben gedaan? Zal iemand dat weten?

TWEEDE:
Waarom vraagt ge me dat? Bestaat er een antwoord op iets?

(een stilte)

DERDE:
Is het absoluut noodzakelijk, zelfs in je droom, dat die zeevaarder en dat eiland hebben bestaan?

TWEEDE:
Nee, mijn zuster; niets is absoluut noodzakelijk.

EERSTE:
Maar zeg tenminste, hoe eindigde die droom?

TWEEDE:
Hij eindigde niet... Ik weet niet... Dromen eindigen nooit... En weet ik wel zeker of ik niet nog steeds droom, of ik droom zonder het te weten, of dromen niet dat vage is dat ik mijn leven noem?... Spreek niet meer tegen me... Ik begin zeker van iets te raken, ik weet niet wat het is... Door een andere nacht dan deze komen de stappen van een onbekende verschrikking naar me toe... Wie heb ik wakker gemaakt met mijn droom die ik jullie vertelde?... Ik ben zo vreselijk bang dat God mijn droom verboden heeft... Hij is vast werkelijker dan God toestaat... Wees niet zo stil... Zeg in ieder geval tegen me dat de nacht verstrijkt, ook al weet ik dat... Kijk, het begint dag te worden... Kijk, de echte dag breekt aan... Laten we stoppen... Laten we niet meer denken... Laten we niet proberen nog langer door te gaan met dit innerlijke avontuur... Wie weet waar het op uit zal lopen?... Dit alles, mijn zusters, is 's nachts gebeurd... Laten we er niet meer over praten, zelfs niet tegen onszelf... Het is menselijk en gepast dat we, ieder voor zich, een houding aannemen waaruit smart spreekt.

DERDE:
Ik vond het zo heerlijk om naar je te luisteren... Zeg niet nee... Ik weet best dat het geen zin had... Daarom genoot ik ervan... Of nee, het was niet daarom, maar sta me toe dat ik het zeg... Voor het overige heeft de muziek van je stem, waar ik nog meer naar luisterde dan naar je woorden, misschien wel

omdat het muziek en meer niet was, een onbevredigend gevoel bij me achtergelaten...

TWEEDE:
Alles laat een onbevredigend gevoel achter, mijn zuster... Mensen die denken worden overal moe van, omdat alles steeds verandert... Het bewijs zijn de mensen die voorbijgaan, omdat ze met alles veranderen... Eeuwig en mooi is alleen de droom... Waarom praten we dus eigenlijk nog?...

EERSTE:
Ik weet het niet... (*ze kijkt naar de kist, metzachte stem*) Waarom sterft men?

TWEEDE:
Misschien wel omdat we niet genoeg dromen...

EERSTE:
Misschien... Maar zouden we ons dan niet beter in onze droom kunnen opsluiten en het leven vergeten, zodat de dood óns zal vergeten?...

TWEEDE:
Nee, mijn zuster, niets is beter...

DERDE:
Mijn zusters, de dag is aangebroken... Kijk, de contouren van de bergen lichten op... Waarom huilen we niet?... Zij die veinst daar te liggen was mooi en jong zoals wij, en ze droomde ook... Ik ben ervan overtuigd dat haar droom de mooiste aller dromen was... Wat zou ze dromen?...

EERSTE:
Praat wat zachter. Misschien hoort ze ons, en weet ze wat het nut is van dromen...

(een stilte)

TWEEDE:
Misschien is niets van dit alles werkelijk... Heel deze stilte, en deze dode, en deze dag die aanbreekt zijn misschien slechts een droom... Kijk goed naar dit alles... Vinden jullie dat het tot het leven behoort?...

EERSTE:
Ik weet het niet. Ik weet niet wat tot het leven behoren is... Ach, wat zit gij

stil! En je ogen zo droevig, het lijkt wel of ze dat vergeefs zijn...

TWEEDE:
Het is zinloos om op een andere manier droevig te zijn... Willen jullie niet dat we zwijgen? Bezig zijn te leven is zo vreemd... Alles wat gebeurt, is ongeloofwaardig, zowel op het eiland van de zeevaarder als op deze wereld... Kijk, de lucht is al groen... De horizon glimlacht, goudgeel... Ik voel mijn ogen branden alleen omdat ik dacht aan huilen...

EERSTE:
Nee, gij huilde echt, mijn zuster.

TWEEDE:
Misschien... Het doet er niet toe... Wat is deze koude?... Ah, nu... nu!... Vertel me dit... Vertel me nog iets... Waarom zou de zeevaarder niet het enige werkelijke kunnen zijn, en wij en dit alles slechts een droom van hem?...

EERSTE:
Spreek niet meer, spreek niet meer... Dat is zo vreemd dat het wel waar moet zijn... Ga niet door... Ik weet niet wat ge nog meer wilde zeggen, maar het moet teveel zijn dan dat de ziel het zou kunnen aanhoren... Ik ben bang voor wat ge niet hebt kunnen zeggen... Zie, zie, de dag is aangebroken... Zie de dag... Laten we ons slechts concentreren op de dag, de werkelijke dag, daarbuiten... Zie hem, zie hem... Hij troost... Denk niet, kijk niet naar wat jullie denken... Zie hem gloren, de dag... Hij schittert als goud op een zilveren aarde. De dunne wolken worden voller naarmate ze kleur krijgen... Stel dat er niets bestaat, mijn zusters... Stel dat alles op de een of andere manier helemaal niets is?... Waarom keken jullie zo?...

(Ze antwoorden haar niet. En geen van beiden heeft op een bepaalde manier gekeken.)

DEZELFDE:
Wat was dat wat ge zei en wat me zo beangstigde?... Ik voelde het zo sterk dat ik niet goed kon zien wat het was... Zeg me wat het was, zodat ik, als ik het voor de tweede keer hoor, niet meer zo bang hoef te zijn als eerst... Of nee, nee... Zeg maar niets... Ik vraag jullie dit niet om een antwoord te krijgen, maar alleen om te praten, om niet te denken... Ik ben bang dat ik me straks zal kunnen herinneren wat het was... Het was iets groots en angstwekkends zoals het bestaan van God... We hadden eigenlijk al moeten zijn opgehou-

den met praten... Ons gesprek heeft al zo lang geen zin meer... Wat er tussen ons is en ons doet praten duurt te lang... Er is hier meer aanwezig dan alleen onze zielen... De dag moet al zijn aangebroken... Ze moeten al wakker zijn... Er is iets dat nog talmt... Alles talmt... Wat gebeurt er tussen de dingen overeenkomstig onze afschuw?... Ah, laat me niet alleen... Praat tegen mij, praat tegen mij... Praat terwijl ik praat om mijn stem gezelschap te houden... Ik ben minder bang voor mijn stem dan voor het idee dat mijn stem, in mijn binnenste, beseft wat ik zeg...

DERDE:

Wat voor stem is dat waarmee ge spreekt?... Die is van een ander... en komt uit een soort verte...

EERSTE:

Ik weet het niet... Herinner me er niet aan... Ik moet hebben gesproken met de bevende en geknepen stem van de angst... Ik weet niet meer hoe je moet spreken... Tussen mij en mijn stem is een diepe kloof ontstaan... Dit alles, heel dit gesprek en deze nacht, en deze angst - dit alles zou moeten zijn afgelopen, zou ineens moeten zijn afgelopen na die verschrikking waarover je sprak... Ik begin te voelen dat ik het vergeet, dat wat je zei, en dat me eraan herinnerde dat ik op een nieuwe manier moest gillen om uiting te geven aan een dergelijke afschuw...

DERDE:

(*tegen de* TWEEDE): Mijn zuster, je had ons dat verhaal niet moeten vertellen. Nu verbaast het me te leven in een grotere verschrikking. Terwijl je aan het vertellen was, was ik zo afwezig dat ik de betekenis en het geluid van je woorden apart hoorde. En het leek of jij en je stem en de betekenis van wat je zei drie verschillende dingen waren, als drie kinderen die praten en lopen.

TWEEDE:

Het zijn ook werkelijk drie verschillende dingen, met elk een eigen en echt leven. God weet misschien waarom... Maar ach, waarom praten we toch? Wie maakt dat we blijven praten? Waarom praat ik zonder dat ik het wil? Waarom staan we er niet meer bij stil dat het al dag is?...

EERSTE:

Was er maar iemand die ons wakker schreeuwde! Ik hoor mezelf schreeuwen in mijn binnenste, maar ik weet de weg van mijn wil naar mijn keel niet meer. Ik voel een vreselijke behoefte om te vrezen dat iemand wel eens op die deur zou kunnen kloppen. Waarom klopt er niemand op de deur? Dat

zou onmogelijk zijn en toch voel ik de behoefte om er bang voor te zijn, te weten waarvoor ik bang ben... Wat voel ik me vreemd!... Het lijkt of ik niet meer over mijn eigen stem beschik... Een deel van mij is ingeslapen en bleef kijken... Mijn angst nam toe maar ik kan hem niet meer voelen... Ik weet niet met welk deel van de ziel je voelt... Over mijn gevoel is een loden doodskleed gelegd... Waarom heb je ons dat verhaal verteld?

TWEEDE:
Dat herinner ik me niet meer... Ik herinner me nauwelijks nog dat ik een verhaal heb verteld... Het lijkt alweer zo lang geleden!... O, slaap, vreselijke slaap overvalt de manier waarop ik naar de dingen kijk... Wat zullen we gaan doen? Wat is het dat we van plan zijn? Ik weet al niet meer of het praten is of niet praten...

EERSTE:
Laten we niet meer praten. Wat mij betreft, de moeite die ge doet om te praten vermoeit me... De tijdspanne tussen wat ge denkt en zegt kwelt me... Mijn bewustzijn drijft aan de oppervlakte van mijn angstig sluimerende zintuigen... Ik weet niet wat dit is, maar dat is wat ik voel... Ik moet verwarde zinnen zeggen, lange zinnen, die moeilijk uit te spreken zijn... Ervaren jullie dit alles niet als een enorme spin die van ziel tot ziel een zwart web weeft waarin we verstrikt raken?

TWEEDE:
Ik voel niets... Ik ervaar mijn gevoelens als iets dat je voelt... Wie ben ik bezig te zijn?... Wie praat er met mijn stem?... Sst, luister...

EERSTE EN DERDE:
Wat was dat?

TWEEDE:
Niets. Ik heb niets gehoord... Ik veinsde iets te horen zodat jullie zouden denken iets te horen waardoor ik zou kunnen geloven dat er iets te horen viel... O, welke afschuw, welke afschuw maakt de stem van de ziel in ons los, en de gevoelens van onze gedachten, en doet ons praten en voelen en denken terwijl alles in ons om stilte vraagt, om het aanbreken van de dag en het onbewuste van het leven... Wie is de vijfde persoon in deze kamer, die zijn arm uitsteekt en steeds onderbreekt wat we om het punt staan te voelen?

EERSTE:
Waarom proberen me bang te maken? Er kan niet nog meer angst bij... Ik

weeg al te zwaar op de schoot van mijn gevoel. Ik ben volledig weggezakt in de lauwe modder van wat ik denk te voelen. Via al mijn zintuigen voel ik iets binnendringen dat ons vastgrijpt en bedekt. Mijn oogleden vallen dicht over al mijn gevoelens. Mijn tong blijft vastzitten aan al mijn gevoelens. Een diepe slaap doet de gedachten van al mijn bewegingen aan elkaar kleven. Wat kijken jullie?...

DERDE:

(*met een heel trage en wegstervende stem*) Ah, nu, nu... Ja, er is iemand wakker geworden... Er zijn mensen die wakker worden... Zodra er iemand binnenkomt, zal dit alles afgelopen zijn... Laten we onszelf tot dat ogenblik doen geloven dat heel deze verschrikking een lange droom was terwijl we sliepen... Het is al dag... Alles zal ophouden... En het enige dat van dit alles zal resten, mijn zuster, is dat alleen gij gelukkig bent omdat ge in dromen gelooft...

TWEEDE:

Waarom vraagt gij me dat? Omdat ik dat heb gezegd? Nee, ik geloof niet in dromen...

Een haan kraait. Het licht wordt als bij toverslag feller. De drie waaksters blijven stil zitten, zonder naar elkaar te kijken.

Op een weg niet ver weg kreunt en knarst vaag een kar.

11-12 oktober, 1913

© *O Marinheiro - Assírio & Alvim, Lisboa*

Adri Boon

Theater Pessoa

In 1915 werd in Portugal het literaire tijdschrift *Orpheu* gelanceerd. De verschijning sloeg in als een bom - de bom van het modernisme. In dit blad - of liever manifest: slechts twee geruchtmakende nummers zouden het licht zien - debuteerde Fernando Pessoa, zevenentwintig jaar oud, als toneelschrijver met het 'statisch drama' *O marinheiro* (*De zeevaarder*). En zijn heteroniem Álvaro de Campos - scheepsbouwkundig ingenieur opgeleid in Glasgow - presenteert zich erin met de gedichten 'Opiário' (Opiarium) en 'Ode Triunfal' (Ode van de triomf). *Orpheu* bezorgde Fernando Pessoa eeuwige faam. Naam had hij al eerder gemaakt, als criticus, met het essay *De nieuwe Portugese poëzie sociologisch beschouwd*, zijn eerste publicatie, die drie jaar eerder was afgedrukt in *A Águia*.

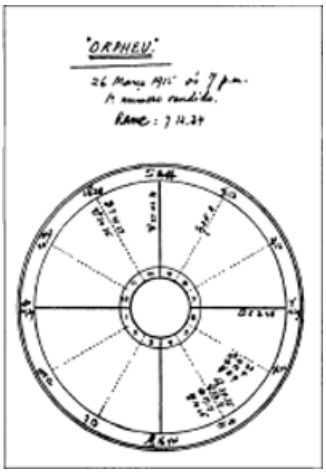
Ofschoon dit stuk de lezer zeker niet zal hebben beroerd door de nogal dorre toon, was wat erin beweerd wordt destijds op z'n zachtst gezegd verbazingwekkend. Maar nu Fernando Pessoa definitief praalt in het pantheon der groten, is zijn voorspelling ronduit onthutsend. Kort gezegd kwam die hierop neer: alle maatschappelijke en historische omstandigheden in Portugal wezen erop dat de tijd rijp was voor de opbloei van een schitterende nationale literatuur, voor de komst van een super-Camões.

In een volgend stuk, geschreven in reactie op de felle polemiek die hij - 'opruier van zielen' is de missie die hij zichzelf oplegt - had uitgelokt, zet hij zijn opvattingen nog eens omstandig uiteen en rept van een 'nieuwe Shakespeare' (een super-Shakespeare ging zelfs hem denkelijk net iets te ver). Toen wist niemand nog wie Pessoa was; nu kunnen we, de talrijke trekjes van megalomanie in zijn werk indachtig, de boude profetie niet anders lezen dan de aankondiging van zijn eigen genialiteit. Een derde artikel, *De nieuwe Portugese poëzie onder het psychologische aspect*, eindigt met de frase: 'En met schepen vervaardigd "van datgene waaruit dromen bestaan" zal ons grote ras op zoek gaan naar een nieuw Indië - een Indië dat nergens ligt.' Van dat zeewaardige droommateriaal is Pessoa's toneelstuk *O marinheiro* gemaakt - een tekst die lange tijd onderbelicht is gebleven en in Nederland al helemaal onbekend is.

Zeevaarder van de ziel

De zeevaarder werd geschreven in oktober 1913. Hoe zag het leven van Fernando Pessoa er toen uit? Wat waren zijn bezigheden? Van 15 februari tot 9 april van dat jaar hield hij een dagboek bij. Het zijn de enige 'echte' jour-

naalnotities die van hem bekend zijn.



Horoscoop van het eerste nummer van *Orpheu*, gemaakt door Fernando Pessoa

> '5-4. (Zaterdag)
> 's Morgens twee brieven uit Pretoria ontvangen, samen met de *Mercure de France*, opgestuurd door Sá-Carneiro. Ben naar 3 kantoren gegaan en heb brieven geschreven op de twee kantoren van Lavado. Ik had een paar dingetjes te doen, die ik allemaal gedaan heb, hoewel ik de hele dag er met mijn hoofd niet bij was.
> 's Avonds thuisgebleven; om 10 uur naar bed gegaan, heb in bed nog wat liggen lezen. Een paar literaire ideeën, voornamelijk in verband met *Marcos Alves*. Heb een briefkaart naar Álvaro Pinto geschreven.

Kantoorwerk, gesprekken in cafés over literaire aangelegenheden, brieven van en aan zijn familie (in Zuid-Afrika), vrienden (met name Mário de Sá-Carneiro) en bekenden, gedachten over stukken die hij bezig is te schrijven of die nog in de pen zitten. 19 februari vermeldt een opmerking die misschien enig licht kan werpen op de ontstaansgeschiedenis van *De zeevaarder*. 'Kwam Boavida tegen en ging met hem mee naar de redactie van *Teatro*, een tijdschrift van hem. We hebben een tijdje gekletst over het nut en de bedoeling van het tijdschrift. Misschien kan de recensie, die ik nog verder moet uitwerken, over *Bartolomeu de zeevaarder*, van Lopes Vieira, erin opgenomen worden.'[1.]

Dat gebeurt inderdaad, en in die bewuste boekbespreking, getiteld *De schipbreuk van Bartolomeu*, wordt de schrijver gekielhaald: 'Opgegroeid met de lectuur van senhor Lopes Vieira's stompzinnige kinderboeken en aangezet tot een onvermijdelijke minachting voor hun vaderland, vanwege de in carnavaleske babypakjes uitgedoste zeehelden die in werkjes als *Bartolomeu o marinheiro* ten tonele worden gevoerd [...], zullen de toekomstige Portugezen [...] de heer Lopes Vieira nog voor een Shelley houden...'

Maar er is nog een aanwijzing. In een onvoltooid essay over toneel (waarschijnlijk uit 1915) merkt Pessoa op:

1. Dit sterk pedagogisch getinte boek over de beroemde zeeheld Bartolomeu Dias (1450-1500) was bedoeld voor kinderen.

De grens van wetenschappelijke pretentie in de kunst - in dit geval onduldbaar, want te nadrukkelijk, te geforceerd - is Evreinovs vreselijke eenakter *Theater van de ziel* dat zich afspeelt ‘in het binnenste van de menselijke ziel’ en waarin de personages, aangeduid met A^1, A^2 en A^3, enz., de verschillende sub-individualiteiten zijn waaruit het pseudosimplex bestaat dat geest wordt genoemd. In dit geval heeft de auteur te veel intellect en te weinig kunst in zijn stuk gestopt, dat, zoals de meeste literaire en artistieke nieuwigheden, niet behoort tot de kunst maar tot

> de rariteiten van het intellect, net zoals anagrammen, tekeningen gemaakt met één lijn en gedichten waarin slechts één enkele klinker voorkomt.[2.]

Welnu, de term ‘theater van de ziel’ is wel zeer toepasselijk voor *De zeevaarder*, de personages in deze eenakter (!) worden op een vergelijkbare manier aangeduid (eerste waakster, tweede waakster, derde waakster) en zijn op te vatten als ‘subindividualiteiten’ van een enkele geest (de teksten van de waaksters schuiven eerder langs elkaar dan dat ze reacties op elkaar zijn). Misschien wilde Pessoa met zijn ‘zeevaarder van de ziel’ zowel Lopes Vieira als Evreinov laten zien wat het verschil is tussen goede en slechte literatuur.

In maart 1915, anderhalf jaar na het ontstaan van het stuk, schrijft Pessoa aan zijn vriend Côrtes-Rodrigues, van wie ook gedichten zijn opgenomen in *Orpheu 1*: ‘Ik heb nogal wat veranderd aan mijn statisch drama *De zeevaarder* het is een stuk beter geworden; wat jij hebt gelezen is slechts een eerste, ruwe versie. Vooral het slot is nu veel overtuigender. Het is misschien geen *groot* werk, in mijn opvatting van grote werken, maar het is iets waarvoor ik me niet schaam, noch iets dat mij - denk ik - zal beschamen.’

Zouden die veranderingen te maken kunnen hebben met het lezen van Evreinovs stuk[3.], dat Pessoa mogelijkerwijs toegestuurd heeft gekregen door zijn vriend Sá-Carneiro, die zelf ook experimenteerde met toneel en sinds oktober van dat jaar woonachtig is in Parijs, het Mekka van de avant-garde? Tussen Pessoa's aantekeningen is een fragment gevonden, met het kopje ‘*De Zeevaarder* - statisch drama in een akte’, gedateerd 20-XI-'24, waaruit valt af te leiden dat hij de mogelijkheid heeft overwogen om het stuk te vertalen of te herschrijven in het Frans.[4.] In 1930, in antwoord op het verzoek van João Caspar Simões (de eerste criticus en biograaf die zich uitputtend met het oeuvre van Pessoa heeft beziggehouden) om ‘oud’ werk te mogen publiceren in het tijdschrift *Presença*, schrijft Pessoa: ‘Jullie kunnen vrijelijk beschikken over de twee *Oden* en *Opiarium* van Álvaro de Campos alsook over *Schuine regen*, van mij - dit voor wat betreft mijn bijdragen aan *Orpheu. De zeevaarder* moet echter worden herzien; ik wil jullie vragen daar dus voorlopig maar van af te zien. Als jullie dat willen, kan ik, na herziening, doorgeven wat ik gewijzigd heb; daarna kunnen jullie er alsnog over beschikken [...].’ Inderdaad is tussen de duizenden paperassen van Pessoa een nogal cryptisch lijstje met wijzigingen gevonden.[5.]

2. Nikolai Evreinov (1879-1953) was een prominent figuur binnen het Russische avantgarde-theater.
3. geschreven in 1912. De juiste titel was: *V kulisax dust* (*In de coulissen van de ziel*).
4. Men neemt aan dat de volgende verzen toebehoren aan een van de waaksters, waarschijnlijk de tweede:
   Aussi loin que possible de la *vie /...* Je vis ma vie / Et je m'émerveille aux [changements] / De mes instants./ Quel est l'enfant que tu apportes / par la main; et qui pleure / Comme si tout le monde [n'allait] pas / Vers sa demeure? / Oh, l'automne s'en ira peut-être / Et ce sera l'aube / Tu est triste et mon coeur est las / Et cela signifie / Tout ce que cela ne signifie pas... / Ni même la vie.
5. a) Aan het andere kant van de bergen, daar is het leven altijd mooi...
   b) Wat is het leven, mijn zuster?
   c) Ik weet het niet. Het enige wat ik van het leven weet heb ik van horen zeggen.
   d) Alle mensen weten slechts van het leven wat ze erover hebben horen zeggen. En het is daarom dat alleen achter de bergen het leven altijd mooi is...

Kortom, *O marinheiro*, ‘hoewel misschien geen groot werk’, moet de schrijver toch zeer na aan het hart hebben gelegen, want hij blijft er tot aan het einde van zijn leven aan schaven.

Een statisch drama

Pessoa noemt *De zeevaarder* ‘statisch drama. Wat bedoelt hij daar nu precies mee?

> Statisch theater noem ik dat waarvan de dramatische intrige niet uit handelingen bestaat - dit betekent, waarin de figuren niet alleen niet handelen, omdat ze zich niet verplaatsen noch praten over het zich verplaatsen, maar zelfs niet het vermogen hebben om een handeling te verrichten; waarin conflict noch volmaakte intrige voorkomt. Nu zal men zeggen dat dit geen theater is. Ik geloof echter van wel, omdat ik denk dat theater tot louter lyrisch theater neigt en de intrige in theater de handeling noch de voortgang en de gevolgen van de handeling behelst, maar, ruimer opgevat, de onthulling van de zielen is door middel van dialogen en het scheppen van situaties [...] De onthulling van de ziel heeft geen handeling nodig, en er kunnen inerte situaties worden geschapen, zielsmomenten zonder ramen of deuren naar de werkelijkheid.

Als deze verklaring al niet duidelijk genoeg wijst in de richting van het symbolisme dan laten de volgende woorden van Álvaro de Campos - onbedoeld zijn we in het Theater Pessoa terechtgekomen - er geen twijfel meer over bestaan. Ze komen uit een voorwoord dat Campos schreef voor een in het Engels vertaalde bloemlezing met werk van Portugese ‘sensationistische’ dichters - een van de vele nimmer gerealiseerde projecten.

> Het ‘sensationisme’ is begonnen met de vriendschap tussen Fernando Pessoa en Mario de Sá-Carneiro. [...]
> Fernando Pessoa staat dichter bij de symbolisten, terwijl Álvaro de Campos en Almada Negreiros meer affiniteit vertonen met de moderne manier van voelen en schrijven. [...]
> Fernando Pessoa is een intellectueel pur sang; zijn kracht ligt meer in de rationele analyse van gevoel en emotie, en dat doet hij zo perfect dat je adem er haast van stokt. Over zijn statisch drama *De zeevaarder* merkte een lezer eens op: ‘Het maakt de buitenwereld totaal onwerkelijk,’ en dat is inderdaad zo. Een ongrijpbaarder stuk bestaat er niet in de literatuur. De meest geslaagde mistigheid en subtiliteit van Maeterlinck steekt hierbij grofzinnelijk af.

Er wordt dus een verband gelegd tussen symbolisme, sensationisme en *De zeevaarder*. Wat het verschil is tussen symbolisme en sensationisme maakt

Pessoa duidelijk in een (waarschijnlijk) nooit verzonden brief aan een anonieme Engelse uitgever over de niet-verwezenlijkte anthologie.

> Aan het Franse symbolisme ontlenen we onze grondhouding van overdreven aandacht voor onze sensaties, onze consequente *ennui*, apathie, verzaking ten aanzien van de simpelste en gezondste dingen des levens. [...]
> Nu de verschillen. We verwerpen geheel, behalve soms om puur esthetische redenen, de religieuze houding van de symbolisten. God is voor ons een woord dat op passende wijze gebruikt kan worden om mysterie te suggereren, maar dat geen moreel of soortgelijk doel dient - het heeft een esthetische waarde, meer niet. Daarnaast verwerpen we en verafschuwen we het onvermogen van de symbolisten om enige omvang aan hun inspanningen te geven, evenals hun onbekwaamheid om lange gedichten te schrijven en hun verfoeilijke constructie' [...]
> Wat betreft de invloed van de moderne bewegingen, waaronder kubisme en futurisme, die heeft eerder te maken van de suggestie die ervan uit gaat dan met de substantie van de kunstwerken zelf. We hebben hun methode geïntellectualiseerd. De decompositie van het model waarmee zij werken (want we zijn niet beïnvloed door hun literatuur, als ze al zoiets als literatuur hebben voortgebracht, maar door hun beelden), hebben we getrokken in wat wij geloven dat de juiste sfeer van die decompositie is - geen dingen maar sensaties van dingen.

Het is interessant om deze verklaringen te leggen naast een brief uit dezelfde periode, 1915, geadresseerd (én verstuurd) aan de lusofiel William A. Bentley, uitgever van *Portugal*, een Engels maandelijks tijdschrift over 'the country, its colonies, commerce, history, Literature and Art'. Daarin stelt Pessoa dat een literaire stroming, wil die 'really great' zijn, ook 'really national' moet zijn, en daarvoor is het schrijven in de landstaal niet voldoende. Nee, de literaire scheppingen moeten enerzijds doordesemd zijn van een 'national Weltanschauung' maar aan de andere kant is intensief contact op cultureel niveau met andere landen noodzakelijk om te voorkomen dat het nationale karakter beperkt blijft tot een 'very limited and regional thing'. Geheel in overeenstemming met zijn voorliefde voor argumenteren op basis van schijnbare tegenstellingen voegt Pessoa eraan toe dat de nationale component juist moet worden versterkt door buitenlandse elementen.

En nu ga ik weer even terug naar de onverstuurde brief aan de anonieme uitgever, want daarin wordt naast het (Franse) symbolisme en de moderne stromingen (kubisme en futurisme) nog een derde invloed genoemd: *Portuguese transcendentalist pantheism*. Deze nogal bombastische term blijkt vooral te

verwijzen naar het werk van Guerra Junqueiro (1850-1923) - ‘the greatest of all Portuguese Poets (he drove Camoes from the first place when he published “Pátria” in 1896,’) - alleen blijkt *Pátria* nu weer net niet uit zijn ‘transcendent-pantheist phase’ - en Teixeira de Pascoaes (1877-1952), wiens ‘Prayer to Light *is probably the greatest metaphysico-poetical achievement since Wordsworth's great* Ode.’ Om een en ander te verduidelijken maakt Pessoa een vergelijking met de Engelse romantiek en stelt dat als het reeds bij Shelley aanwezige ‘spirituele pantheïsme’ verder was ‘gespiritualiseerd’, ‘men zou komen tot een opvatting van de natuur waarin lichaam en geest zijn samengesmolten tot iets wat boven beide uit stijgt.’ ‘Als men zich William Blake zou kunnen voorstellen die schrijft met de ziel van Shelley dan heeft men misschien een exacter idee van wat ik bedoel.’ ‘Aan deze school van dichters,’ voert Pessoa verder, ‘danken wij, de “sensationisten”, het feit dat in onze poëzie geest en materie op een transcendente manier met elkaar vervlochten zijn. En wij zijn daarin verder gegaan dan de grondleggers van die manier van schrijven.’

Kennelijk moeten we het sensationisme opvatten als een literaire stroming ontstaan onder invloed van het Franse symbolisme en internationale modernismen (futurisme en kubisme) die door inwerking van het ‘Portugese transcendentalistische pantheïsme’ een onmiskenbaar nationaal karakter heeft gekregen. Daarmee is voldaan aan de voorwaarden die Pessoa stelde aan een ‘werkelijk grote literaire beweging’: internationaal georiënteerd, nationaal gericht.

Het leven van de droom / een gedroomd leven

Nog in 1913 probeerde Pessoa *De zeevaarder* gepubliceerd te krijgen in *A Águia*, sinds het uitroepen van de republiek, in 1910, de spreekbuis van een generatie jonge intellectuelen verzameld rond Teixeira de Pascoaes, die sterk de nadruk legde op de *saudade* als kwintessens van het Portugese levensgevoel. Maar de hoofdredacteur ziet niets in het stuk en zijn weigering de tekst op te nemen leidt tot een breuk tussen het tijdschrift en Pessoa. In *A Águia* was Pessoa niet alleen gedebuteerd als essayist maar ook als prozaïst. In het juli-december-nummer van 1913 had *In het woud der vervreemding* gestaan, met de toevoeging ‘uit *Het boek der rusteloosheid*, in voorbereiding’. De schrijver bedoelde kennelijk ‘in permanente voorbereiding’ want bij zijn dood, twee-entwintig jaar later, waren slechts twintig pagina's klaar voor publicatie. De overige 340 pagina's bestemd voor dit project die in ‘de kist’ werden aangetroffen, bestonden uit ruw materiaal, honderden ongeordende fragmenten, al dan niet gedateerd. De zeven of acht verschillende opzetjes die tussen Pessoa's papieren zijn gevonden bieden te weinig houvast om uit te maken wat de schrijver precies voor ogen stond. Vandaar dat elke editie er

weer anders uitziet. In de Nederlandse versie is ervoor gekozen om het embryonale prozastuk *In het woud der vervreemding*, letterlijk, tot scharnierpunt van het boek te maken, typografisch onderscheiden van de rest van de tekst waar het nauwelijks nog verband mee lijkt te houden.

1922 Het dagblad O Século bericht over de eerste vlucht Lissabon-Rio de Janeiro, uitgevoerd door Gago Coutinho en Sacadura Cabral Deze laatste verdwijnt in 1924 boven de Noordzee tijdens een vlucht Amsterdam-Lissabon

Welnu, deze merkwaardige tekst sluit qua toon, karakter en beeld naadloos aan bij het ‘statisch drama’. Zozeer dat de stukken kunnen worden opgevat als verschillende uitwerkingen van hetzelfde idee. In beide teksten wordt een lome, dromerige sfeer opgeroepen, tussen het laatste duister van de nacht en het eerste licht van de dag, waarin de personages in een sluimertoestand verkeren. In beide teksten bevinden de personages zich in een kamer met een raam waardoor het landschap is te zien dat het decor vormt voor het leven van de droom dat geleidelijk het ‘werkelijke’ leven verdringt - of lijkt te verdringen. In beide teksten komt de vraag aan de orde of het waar is dat het leven dat we denken te dromen een gedroomd leven is, of het niet zo is dat ons ‘werkelijke’ leven het gedroomde leven is van iemand die leeft in wat wij ervaren als de gedroomde wereld. De grens tussen bestaan en niet-bestaan, tussen wat werkelijkheid en onwerkelijkheid heet, vervaagt en zijn en niet-zijn lopen in elkaar over. Het lijkt een bezwering om het woelen der aarde

tot stilstand te brengen, om tijd en ruimte op te heffen, om het bewustzijn uit te schakelen en op te gaan in het nirwana: ‘Tijdperk of streven bestond niet meer. Elk doeleinde van ding en wezen was voor de poort van dat paradijs van afwezigheid achtergebleven.’

Maar er zijn ook verschillen. Het proza van *In het woud der vervreemding* is extremer, koortsachtiger, zit vol fantasmagorische beelden; het doet denken aan middeleeuwse allegorieën, aan die bedwelmend feeërieke wandtapijten waarop de jacht op de eenhoorn staat afgebeeld; het is kortom *decadenter*. In *De zeevaarder* is de tekst zelf uitdrukking geworden van de rust die men zich voorstelt bij het ‘paradijs van afwezigheid’. Het drukke woud, waarin de hoofdpersoon met zijn vrouwelijke alias ‘de Zwijgzame’ ronddoolt, is vervangen door de lege, open zee. De zee en zeevaarders - zij nemen een prominente plaats in in het werk van Pessoa. Via de zee stichtten de *descobridores*, de ontdekkers, het Portugese imperium, brachten ze de Portugese taal - drager van de Lusitaanse beschaving - naar Afrika, Indië en Amerika en strooiden zo het zaad uit voor het mystieke Vijfde Rijk - het rijk van de geest. In een interview zei Pessoa: ‘De Zee hebben we al veroverd; wat we nu nog moeten veroveren is de Hemel; de Aarde, die laten we over aan de Anderen.’ De zee als metafoor van het ontastbare, het metafysische, het spirituele. In het curieuze stadsgidsje *Wat de toerist moet zien* wijst Pessoa de bezoeker van Lissabon met grote nadruk op een plaquette ter herinnering aan de eerste transatlantische vlucht tussen de Portugese hoofdstad en Rio de Janeiro, uitgevoerd door twee vliegeniers, moderne *descobridores* die de hemel veroverden en de Lusitaanse beschaving verspreidden.

De zee speelde ook een belangrijke rol in zijn persoonlijke leven. Over de zee voer Pessoa op achtjarige leeftijd weg van zijn land, zijn taal en het intieme contact met zijn moeder, toen zij na de dood van haar eerste echtgenoot hertrouwde met de Portugese consul in Zuid-Afrika, standplaats Durban - of Natal, zoals de oorspronkelijke naam luidde die de ontdekker Vasco de Gama aan die kust gaf. De zee bracht hem tien jaar later weer terug naar zijn stad. Tussentijds koerste hij per schip nog voor een familiebezoek naar de Azoren, kleine brokstukken Portugal verloren in een immense oceaan. Na deze lange en voor een kind ongetwijfeld overweldigende boottochten heeft hij nooit meer gereisd, op een uitstapje na, in 1907, naar Portalegre, om het geld van een erfenisje te investeren in een drukpers voor de tot mislukken gedoemde typografie-uitgeverij Íbis. Buiten Lissabon en ommeland kende hij niets van zijn land. De grens is hij, als volwassene, nooit meer over geweest. Dit onderstreept eens te meer hoezeer Pessoa leefde in een wereld van ideeën, van abstracta, hoezeer ook voor hem gold: mijn koninkrijk is niet van deze aarde.

Veelvoudig als het universum

Het woord drama leidt meteen naar de uitdrukking *drama em gente* - drama in personen - waarmee Pessoa verwees naar het papieren spektakel dat hij, onder eigen regie, zijn drie heteroniemen Alberto Caeiro, Álvaro de Campos en Ricardo Reis met zichzelf laat opvoeren.

Op 8 maart 1914, 'de triomfdag van mijn leven', zoals Pessoa schrijft in de beroemd geworden brief uit 1935 waarin hij de genese van zijn heteroniemen uit de doeken doet, manifesteert zich de meester, Alberto Caeiro, en laat Pessoa's hand in een ruk meer dan dertig gedichten schrijven onder de titel *De hoeder van de kudden*. Onmiddellijk daarna, nog steeds in trance, vloeien de zes gedichten van *Schuine regen* van Fernando Pessoa uit zijn pen. Met andere woorden, tegelijk met de geboorte van Alberto Caeiro heeft ook de 'ortonieme' dichter Fernando Pessoa definitief zijn stijl gevonden. In juni concretiseert zich Ricardo Reis, de heidense discipel van Alberto Caeiro, in de vorm van de schrijver van de eerste oden. En ongeveer in dezelfde tijd maakt ook Álvaro de Campos, de futuristische leerling, schepper van de *Ode van de triomf*, zich kenbaar. De 'coterie' is compleet. Het spel kan beginnen. Die maskerade kwam niet uit de lucht vallen. Als zesjarige verzint Pessoa een Chevalier de Pas, die brieven aan hem schrijft. Nu doen kinderen wel vaker zoiets. Maar later bedenkt hij een totale redactiebezetting voor de twee kranten - *Het woord* en *De kletskous* - die hij, veertien, vijftien jaar oud, volpent in een schrift; het ene personage na het andere ontspruit aan zijn fantasie: Dr. Pancrácio, David Merrick, de gebroeders Anon, Alexander Search, met visitekaartje en al (en ook met broer trouwens), Jean Seul, Vicente Guedes, Mora, Crosse... De Empreza Íbis, opgezet ter ondersteuning van 'patriottische projecten', draait op een handvol van zijn zelfgecreëerde personages en fungeert dus als een heus toneel.

Theater Pessoa handtekeningen van Pessoa, zijn heteroniemen en de proto-heteroniem

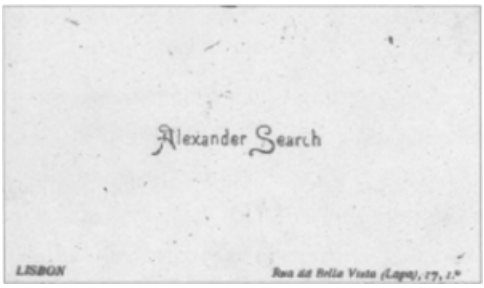
De meest obscure figurant meegerekend omvat de troupe van Theater Pessoa in totaal twee-enzeventig namen. Van zijn devies 'wees veelvoudig als het universum' was hij zelf de meest hartstochtelijke belijder. Slechts drie van hen zijn van fictief

personage tot persoon met een geheel eigen levensbeschouwing geworden, inclusief geboorte-, sterfdatum en horoscoop. Voorwaarde was dat ze zich moesten uitdrukken in poëzie, want alleen binnen dat medium slaagde Pessoa erin om polyfonie te scheppen.[6] Poëzie is het uitdrukkingsmiddel van de 'stem', van het gevoel van de taal; proza is het 'woord' van de taal en staat het verstand ten dienste. Vandaar dat baron de Teive en ook Bernardo Soares, auteur van *Het boek der rusteloosheid*, dubbelganger van Pessoa, maar dan met diens borende intellect in sluimertoestand, niet verder kwamen dan een halfheteroniemschap.

Pessoa heeft serieus overwogen om het 'drama in personen' te regisseren bin-

6. 'In proza is het moeilijker om een ander te worden,' zegt Pessoa.

nen een boek getiteld *Ficties van het interludium*, wat het Grote Boek had moeten worden. Gelukkig is het er niet van gekomen. Nu blijven zijn geesteskinderen vrijzwevende creaties in een oeuvre dat nimmer een definitieve ordening zal krijgen, waardoor de combinatorische mogelijkheden oneindig zijn. Wel heeft hij in 1924/1925 een eenmalige openbare voorstelling gegeven. In het mede door hem opgerichte tijdschrift *Athena* verscheen in vijf opeenvolgende maandelijkse nummers - de enige vijf - werk van Pessoa, Campos, Reis en Caeiro (van de laatste twee was tot dan toe nog nooit werk gepubliceerd.) Het is een soort synopsis van het *drama em gente*, een opmaat van het nooit verwezenlijkte Grote Boek. Reis, die in 1919 uit onvrede met de republiek in vrijwillige ballingschap was gegaan in Brazilië, en Caeiro, gestorven in 1915, verdwijnen langzaam van het toneel, ten gunste van Campos, die, in alles Pessoa's tegenpool, zijn schepper steeds dichter op de huid zit, zozeer dat de tweede verloving van Pessoa met Ofélia in een tragikomische *ménage à trois* verandert en ten slotte, net als hun eerste vriendschap, tien jaar eerder, tot een definitieve breuk leidt.



Theater Pessoa visitekaartje van Alexander Search.

Oprecht veinzen

De zeevaarder kan worden opgevat als een extatisch ritueel van het artistieke scheppingsproces.[7] Drie waaksters wekken door louter geestkracht, in aanwezigheid van de dood, een wezen tot leven. De tirannie van de werkelijkheid wordt overwonnen door de bezielende kracht van de verbeelding, de droom, het mysterie van het woord. Maar daar blijft het niet bij: de tot leven gedroomde zeeman droomt een verleden dat op zijn beurt diens 'ware' verleden verdringt. Hiermee zijn we aanbeland bij een borgesiaans spel van duizelingwekkende spiegelingen en inbeddingen.

Maar wie of wat ligt nu eigenlijk in de lijkkist? Na zijn terugkeer naar Lissabon leefde Pessoa, zo heeft hij verklaard, 'in de atmosfeer van de Franse decadenten', maar die invloed, gaat hij spottend verder, 'werd in een klap uit mijn geest weggevaagd door de Zweedse gymnastiek en door het lezen van *Dégénérescence* van Nordau.' In dit boek[8] wordt de agonie van de westerse beschaving beschreven, die ten dode opgeschreven lijkt en waarvan de deca-

7. Een notitie, waarschijnlijk uit 1913, luidt: 'De roman is de verklaring van een karakter; drama is slechts de schepping ervan.'
8. *Entartung*, verschenen in 1893.

denten een laatste, ziekelijke stuiptrekking zouden zijn, ontbloot van elk genie en talent. Met een olympisch voorbijgaan aan Nordau's cultuurpessimisme besefte Pessoa opeens dat vernietiging en schepping twee kanten van dezelfde medaille zijn, dat een rottend lijk altijd de kiemen in zich draagt voor nieuw leven.

Tot 1912 experimenteert Pessoa uitbundig als 'schepper van zielen'. In dat jaar sluit hij, volwassen en gerijpt, die initiatieperiode af met een ceremoniële proef, een offer aan het barende vermogen van de geest: *De zeevaarder*. Twee jaar later vindt de triomf plaats. Drie wezens komen tot leven door één geest, terwijl de zeevaarder nog drie geesten nodig had om tot leven te worden gewekt. Een bijna alchemistisch proces van omkering.

Wat op de 'triomfdag' en de maanden daarna gebeurde vertelt Pessoa in de befaamde brief, eenentwintig jaar na dato. Hoe betrouwbaar is dat verslag? Ongetwijfeld zullen de heteronieme dichtwerken toen zijn ontstaan onder invloed van een dwingende inspiratie, gegrepen door het lumineuze idee om 'drie personages op zoek naar een drama' te scheppen. Maar we weten ook dat de schrijver hoe langer hoe meer in de ban raakte van mystiek, esoterie, occultisme, astrologie. Hij liet onleesbare krabbeltjes zien en zei dat het om boodschappen ging die aan hem waren doorgegeven. In een andere brief[9], uitweidend over zijn mediamieke gaven, meldt hij dat hij in de spiegel soms zijn gezicht ziet vervagen waarvoor in de plaats een ander opdoemt: 'het zijn vier mannen, die zo aan mij verschijnen'. Het is niet belangrijk wat hiervan waar is, het gaat erom dat Pessoa *geloofde* dat het waar was. Zijn poëtica is oprecht veinzen - zo oprecht dat de dichter 'veinst de pijn te voelen die hij echt voelt'. Terugkijkend op die achtste maart zal hij de gebeurtenissen - zijn schrijvende hand geleid door de 'meester' - mooier hebben gemaakt dan ze waren. Dat beantwoordde aan zijn zelfopgelegde taak als demiurg van de pessoaanse kosmos.

Stiltes, gewiegd door de woorden

David Merrick, die in 1903 voor het eerst van zich laat horen, is een productief en veelzijdig schrijver. Op zijn lijst met werken staan vier toneelstukken vermeld. Van een ervan, het in het Engels geschreven *Marino*, zijn enkele fragmenten bekend. Het blijkt te gaan om de eerste aanzet van *Faust*, een drama in verzen waaraan Pessoa zijn leven lang zal blijven werken en dat mogelijk was beoogd als zijn hoofdwerk, maar nooit voltooid zal worden. In zijn eigen woorden gaat het werk over 'de strijd tussen de Rede en het Leven, waarin de Rede altijd het onderspit delft.'

Naast *De zeevaarder* en *Faust* bestaat het gepubliceerde toneelwerk - tenminste wat men daaronder gewoonlijk verstaat - uit nog vier onvoltooid geble-

9. geschreven in juni 1916 aan zijn tante Anica.

ven stukken: *Salome, Dialoog in de paleistuin, De dood van de prins* en *Sakyamoeni*. Alles tezamen nog geen honderd bladzijden. Van zo'n twintig andere stukken kennen we titels, rolverdeling, schema's, fragmenten, soms bestaand uit een enkel blaadje, soms uit tientallen onontcijferbaar volgekrabbelde vellen. Dat het echter een heilloze zaak is om in het geval van Pessoa te pogen onderscheid aan te brengen tussen wat volgens de gangbare theoriëen toneel heet en zijn poëzie moge duidelijk worden uit het volgende citaat:[10.]

> De essentie van mijn persoonlijkheid als kunstenaar is dat ik een dramatische dichter ben; bij alles wat ik schrijf, ervaar ik voortdurend de innerlijke vervoering van de dichter en de depersonalisatie van de dramaturg. [...] Gewapend met deze sleutel kan [de criticus] langzaam alle sloten van mijn uitdrukkingsvermogen openen. Hij weet wat ik, als dichter, voel; namelijk dat ik, als dramatische dichter, een afstand tot mezelf voel; en dat ik, als dramaturg (zonder dichter), wat ik voel automatisch omzet in een uitdrukking die niets te maken heeft met wat ikzelf voelde, door in mijn vervoering een niet bestaand persoon te scheppen die die emotie werkelijk voelde, en daardoor, andere afgeleide emoties voelde die ik, puur en alleen ik, vergat te voelen.

Pessoa deelde met de symbolisten een grote bewondering voor Hamlet omdat Shakespeare erin was geslaagd dat personage te verzelfstandigen, zodanig met een eigen levensvatbare psychologie te begiftigen dat het voor zijn bestaan geen toneelmatige omgeving, geen intrige, geen handeling meer nodig heeft; het had genoeg aan zijn monoloog, die een dialoog was tussen het wezen en zijn lot. Mallarmé noemt Hamlet dan ook het prototype van het ‘drame avec Soi, futur’. En daarmee zijn we dicht in de buurt gekomen van het *drama em gente*. Over Caeiro, Reis en Campos zegt Pessoa:

> Deze namen zijn geen pseudoniemen; ze vertegenwoordigen verzonnen personen, zoals figuren in toneelstukken, of personages die ieder op hun beurt hun tekst zeggen in een roman zonder intrige.
> Deze individuen moeten worden beschouwd als verschillend van de auteur.
> Elk apart vormt een soort drama; en alle tezamen vormen ze een ander drama.
> Het is een drama in personen, in plaats van in akten.

Maeterlinck vond het onverteerbaar dat toneel, na bevrijd te zijn uit de kluisters van anekdote, handeling, werkelijkheidsafbeelding en temporele progressie, voor de representatie afhankelijk bleef van de tussenkomst van de mens, van een acteur, ‘l'usurpateur du rêve’. Welnu, hij werd op zijn wenken bediend

10. afkomstig uit een brief (11-12-1931) aan Gaspar Simões.

door Pessoa: zijn dramatis personae spelen tot op de dag van vandaag hun rol zonder noodzaak van schouwburg of vertolker. Met *De zeevaarder* deed Pessoa een knieval. Hij introduceerde weliswaar drie spelers, maar beperkte hun aanwezigheid - van handelen is al helemaal geen sprake - tot het absolute minimum. Hun lichamelijke presentie dient slechts als instrument om de tekst tot klinken te brengen, om de stiltes te laten vallen, 'gewiegd door de woorden'.[11] Ze zouden even goed vervangen kunnen worden door wassen beelden.

Alleen wat wordt gezegd is waar

Leegte, afwezigheid van het 'referentiële object', zwijgen, flarden rafelige tekst die elkaar kruisen maar nauwelijks lijken te raken, als een angstige bezwering van het totale niets, leidt dat niet naar Beckett? Vooral de passage waarin de eerste waakster zegt: 'Waarom moeten we praten...? We kunnen beter zingen, ik weet niet waarom...' doet denken aan het moment waarop Vladimir, wachtend op Godot, wanhopig probeert iets te zeggen en zijn kameraad, die ook niet uit zijn woorden komt, voorstelt om dan maar te zingen. Uiteraard gaat Beckett verder. De zeeman heeft ten slotte contouren gekregen. Godot is slechts een woord gebleven. Bij Beckett dient de taal om het onvermogen tot contact aan te duiden, de woorden onderstrepen het echec van het menselijk communicatiemiddel bij uitstek. Pessoa bekleedt de taal met een schier goddelijke suprematie: wat wordt gezegd is waar; sterker nog, alleen wat wordt gezegd is waar.

Ten slotte, wat vond Álvaro de Campos nu eigenlijk van *De zeevaarder*?

> Voor Fernando Pessoa
>
> Na het lezen van uw statisch drama *De zeevaarder* in *Orpheu 1*
>
> Na amper een kwartier
> Van 't stuk over die zeeman,
> Waarbij de wakk'rste ziel
> Nog in slaap wordt gewiegd
> - Geen zintuig biedt tegenstand -
> Zegt een van de drie waaksters
> Toverachtig stilzittend
>
> *Eeuwig en mooi is alleen de droom*
> *Waarom praten we nog?*
>
> Ja, dat zou ook ik willen
> Vragen aan die drie dames...

Adri Boon is vertaler. Van Pessoa vertaalde hij, behalve het statisch drama De Zeevaarder, Wat de toerist moet zien *(Amsterdam, Arbeiderspers, 2000)*.

11. 'Achter de woorden bestaat de Stilte, die soms wordt gewiegd door de woorden' is een uitspraak van Maeterlinck uit *Le trésor des humbles*.

Harrie Lemmens
Als het hart kon denken stond het stil

In een artikel in de NRC over 'de wankele band tussen literatuur en werkelijkheid', getiteld *Ons aller wantrouwen*[1], gaat Hans Goedkoop in op de functie, of waarde, of zin van de literatuur. Hij spreekt zich daarin uit tegen suprematie van de stijl. Natuurlijk, stijl is belangrijk, maar, schrijft hij, 'literatuur is geen doel in zichzelf, het is een middel. Literatuur dient niet om aan de werkelijkheid te ontstijgen, maar om erin door te dringen. Niet om aan de wereld te ontkomen, maar om die het hoofd te bieden en het leven daar te dienen.' Bij het lezen van die woorden schoot mij een ervaring van enkele maanden geleden te binnen.

Toen ik in de Antwerpse deelgemeente Berchem door de Belpairestraat liep, zag ik op een ruit een tekst staan. Met grote letters. Geen naam of wervende reclame, nee, een citaat. 'Deze dageraad,' zo stond er, 'is de eerste van de wereld. Nooit heeft dat oranje dat via geel naar warmwit glijdt zo op het gezicht gelegen van de huizenrij in het westen die met ogen van glas naar de stilte kijkt in het toenemende licht. Dit uur heeft nooit bestaan, noch dit licht, noch dit zijn van mij. Wat er morgen ook is, het zal iets anders zijn en wat ik zie zal worden gezien door omgevormde ogen, vol van een nieuwe kijk.' Was getekend: Fernando Pessoa. Eerst dacht ik dat de ruit bij de bibliotheek ernaast hoorde, en ik veronderstelde dat de tekst regelmatig zou worden vervangen om de voorbijgangers op literatuur te attenderen en zo het lezen te bevorderen in die nogal naargeestige en verlopen buurt, maar het bleek een vestiging van het Crisis Interventie Centrum te zijn, een soort Riagg. Geen oproep tot lezen dus, maar een oproep tot leven. 'Alles is voortdurend aan verandering onderhevig, niets ligt vast, alles is mogelijk, stap hier binnen, wij kunnen u helpen,' stel ik mij de gedachtegang voor bij degenen die het citaat hebben uitgekozen en aangebracht. Of, om het met Goedkoops woorden te zeggen, wij kunnen u helpen de wereld het hoofd te bieden.

Het boek der rusteloosheid, want daaruit stamt het citaat[2], gebruikt als *Lebenshilfe*, u kunt zich voorstellen dat het mij plezier deed om dat te zien. Eindelijk wat stijl in de zielzorg, die zo wordt geteisterd door het esoterische, psychologiserende en pseudo-diepzinnige gezwatel van boeken die luisteren naar titels als *Zorg voor de ziel, God is nooit te laat, De waarde van elk moment, Stemmen van de overzijde, De gedroomde werkelijkheid, Wijsheid tussen hoop en vrees*. Tegelijkertijd vroeg ik mij echter af hoe een niet anders dan pessimistisch te noemen geschrift als *Het boek der rusteloosheid*, waarin Bernardo Soares de retorische vraag stelt: 'Wat heb ik met het leven van doen?'[3] - hoe

1. NRC, 20 april 2001.
2. Fernando Pessoa, *Het boek der rusteloosheid* (BdR), gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Harrie Lemmens, De Arbeiderspers (privé-domein nr. 166), Amsterdam 1990, fragment 54.
3. Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego* (LdD), Ática, Lisboa 1982, fragment 183.

dat boek een helpende hand kan reiken, troost en steun kan verlenen. Pessoa als zingever, als heelmeester van de ziel? De man die de mens definieerde als een uitgesteld lijk dat zich voortplant? Als een levende miskraam? Die als levensmotto het aloude zeevaardersadagium ‘leven is niet nodig, varen is nodig’ hanteerde? Dan toch op een indirecte, afgeleide en wel zeer radicale manier, waarvoor men uitermate sterk in stoïcijnse schoenen moet staan, getuige de volgende overpeinzing van Bernardo Soares, die overigens van alle personen en personages, alle heteroniemen en semi-heteroniemen waarin Pessoa zich heeft gesplitst, of uiteengerafeld, de meeste verwantschap vertoont met Pessoa zelf:

> Onze grootste angst beschouwen als een belangeloos incident, niet alleen in het leven van het heelal, maar in dat van onze eigen ziel, is het begin van wijsheid. Dat beschouwen midden in die angst is absolute wijsheid. Op het moment dat wij lijden, lijkt het of de menselijke pijn oneindig is. Maar de menselijke pijn is niet oneindig, want er is niets menselijks dat oneindig is en ook stelt onze pijn niet meer voor dan dat het pijn is die wij hebben. [...] Pijn dat we niet weten wat het geheim van de wereld is, pijn dat men ons niet bemint, pijn dat men onrechtvaardig is jegens ons, pijn dat het leven zwaar op ons drukt en ons in een wurggreep houdt, tandpijn, pijn van knellende schoenen - wie is er al in staat om te zeggen welke pijn bij hemzelf het grootst is, laat staan dan bij de anderen of bij de algemeenheid van hen die bestaan? [...] Ach, het is niet waar dat het leven pijn zou doen of dat het pijn zou doen te denken aan het leven. Wel is het waar dat onze pijn alleen echt en hevig is wanneer wij haar als zodanig voorstellen. Waren wij natuurlijk, ze zou overgaan zoals ze is gekomen, ze zou afnemen zoals ze toegenomen is. Alles is niets, dus ook onze pijn.[4.]

Het leven dat pijn doet - dat komt akelig dicht in de buurt van de bekendste titel van René Diekstra, *Als leven pijn doet*, maar waar het bij deze psycholoog en de hele zielzorg gaat om genezen, om het beheersbaar maken van een natuurproces, om de pijn als gevoelde pijn, is het Pessoa te doen om de voorstelling van de pijn, zonder zich te bekommeren om de concrete inhoud ervan. De pijn als een filosofisch gegeven, niet als een psychisch probleem. En wat voor de pijn geldt, geldt uiteraard voor alle mogelijke gemoedsbewegingen en instinctieve driften en impulsen. Plus voor het handelen. Denken, voelen, willen, de heilige drievuldigheid van Pessoa's bestaansreligie.

Het vermaak van de goden

Hoezeer zijn teksten soms ook lessen in moraal en levenskunst lijken, hoezeer hij zich soms ook uit in de vorm van oproepen en geboden aan een (abstracte) toehoorder tot wie hij zich rechtstreeks richt, Pessoa is, zeker als Bernardo Soares, geen hulpverlener, geen begeleider. Pessoa is een duider, een benoemer. Pessoa formuleert. Wanneer het moet meedogenloos, bikkelhard. Hij keert zich eerder af van de ander dan zich als een bezweerder, heelmeester of psychiater naar hem toe te buigen. Daarin ligt echter paradoxaal genoeg juist de verklaring voor het feit dat hij ‘bruikbaar’ is, dat mensen zich ‘herkennen’ in de wereld die hij oproept en dat ze daar baat bij vinden. De indruk, bedoel ik, dat ‘dit alleen voor mij is geschreven’, of dat ‘ik dat precies

4. BdR, fragment 205.

zo had kunnen schrijven'. Via Pessoa voelt de onbegrepene zich gesterkt in zijn onbegrepenheid. Pessoa brengt als een ware ontdekkingsreiziger (varen is noodzakelijk!) het gevoelsleven, het bewustzijn en het onbewuste, dat wil zeggen het instinctieve, in kaart. Hij definieert voortdurend, geeft vorm aan wat diep in mensen onuitgesproken leeft: vandaar de schok der herkenning. Als geen ander verstaat hij de kunst van het beschrijven van handelingen en gevoelens, de kunst van de analyse, van het verwoorden van processen die onbewust lijken te verlopen. En omdat hij gevoel, rede en wil uiteenrafelt en opnieuw met elkaar verbindt, kan hij van nut zijn voor hen bij wie het evenwicht daartussen om wat voor reden dan ook verstoord is.

Maar, ik herhaal het, dat analyseren en duiden gebeurt nooit met een, laten we zeggen, aards motief. Het streven is een metafysisch stelsel. Hij wil iets begrijpen van wat hij noemt het vermaak van de goden, de touwtjes waaraan wij marionetten allemaal hangen, of, in een ander beeld, het schaakbord waarop met ons geschoven wordt. Daarom onderzoekt hij de plaats en het functioneren van het wezen mens. Een wezen waarmee de elitaire hulpboekhouder zich op geen enkele manier verbonden voelt:

> Het zijn niet de kale muren van de schamele kamer waar ik woon, noch de oude bureaus van het kantoor waar ik werk, noch de armzalige straten van de vertrouwde Benedenstad, waar ik zo vaak doorheen ben gelopen dat ze in mijn ogen reeds het karakter van onvervangbaarheid hebben verkregen, die mijn geest zo vaak doen walgen van de bezoedelende alledaagsheid van het leven. Nee, de mensen die me normaal omringen, de zielen die, ofschoon ze mij niet kennen, mij iedere dag meemaken in de omgang en het praten, zijn het die in de keel van mijn geest de speekselbrok van fysieke afkeer veroorzaken. Het is de monotone voosheid van hun leven, dat uiterlijk parallel verloopt aan het mijne, het is hun innerlijke besef mijn gelijken te zijn dat me het dwangbuis aantrekt, me opsluit in de strafgevangenis, me ongeloofwaardig maakt en verlaagt tot een bedelaar.[5.]

Bezoedelende alledaagsheid, monotone voosheid, speekselbrok van fysieke afkeer - talrijk zijn de woorden en uitdrukkingen waarmee Soares/Pessoa zijn afstand tot het gewoel van de mensheid kenbaar maakt. Het feit dat de anderen denken dat ze gelijk aan hem zijn, is een gruwel voor hem. Ziedaar de houding van een elitair iemand, een uitverkorene die hautain neerblikt op al wat hem omringt. Elitair is Bernardo Soares, elitair en afstandelijk, teruggetrokken in 'het landgoed met de hoge muren van mijn bewustzijn van mijzelf'.[6.] Elitair was Fernando Pessoa, elitair en antidemocratisch:

5. BdR, fragment 114.
6. BdR, fragment 150.

‘Revolutionair zijn is heulen met de vijand. Liberaal zijn is het vaderland haten. De moderne democratie is een orgie van verraders.’[7] Socialisme is in Pessoa's ogen een ziekte, demonstraties en stakingen zijn even zinloos als verwerpelijk, politiek en macht worden gekenmerkt door schijn en leugens. Als hij zich een maand voor zijn dood in een brief aan Adolfo Casais Monteiro negatief uitlaat over Portugals dictator Salazar, dan gebeurt dat voornamelijk omdat hij zich beknot voelt in zijn vrijheid van meningsuiting en niet vanwege de strakheid en het geweld van een systeem dat mensen belemmert in hun bewegingsvrijheid, niet vanwege het creëren van ongelijkheid. Vrijheid en gelijkheid zijn, zoals hij schrijft, onverenigbaar met elkaar, ze staan

> zo lijnrecht tegenover elkaar dat, zodra men een van de twee naar voren schuift, het andere niet alleen onmiddellijk achterblijft, geen gelijke tred kan houden, maar duidelijk verstikt wordt. [...] De bourgeoisie baseerde haar sociale verhevenheid op de vrijheid, niet op het privilege, zoals de oude aristocratieën. Tegen de ‘bourgeoisie’ zijn de zogenaamde proletariërs in opstand gekomen. [...] In het huidige economische bestel staat niets een proletariër of landarbeider in de weg om vooruit te komen in het leven, op te klimmen tot de hoogste overheidsfuncties. Voor wie niets in zijn mars heeft, blijft het uiteraard moeilijk om op te klimmen tot welke functie dan ook.[8]

Ambitieus zijn beiden wel. Pessoa mag dan tijdens zijn leven weinig in boekvorm hebben gepubliceerd, hij maakte onafgebroken plannen voor een coherente uitgave van zijn werk, alle verspreid in kranten en literaire bladen als *Orpheu* en *Presença* gepubliceerde gedichten, recensies, essays en polemieken, al die losse fragmenten en grotere gehelen die zich opstapelden in zijn beroemde *arca*. Dat het nooit zover is gekomen hangt met een aantal factoren samen: uiterlijke, zoals geld, maar vooral innerlijke, zijn hang naar perfectie, zijn weigering of onvermogen om iets als afgerond te beschouwen. Dat *Mensagem* als enige wel als boek werd gepubliceerd, heeft alles te maken met het feit dat het een prijsvraag betrof en de uitgave zich (dus) grotendeels buiten zijn invloed om voltrok, en met zijn hoop om door het meedoen aan de prijsvraag een baan als bibliothecaris te verwerven, die hem de ruimte zou verschaffen om zich intensiever met het bezorgen van zijn eigen oeuvre bezig te houden. Helaas ging dat niet door.

Het ambitieuze blijkt ook uit een brief aan Geraldo Coelho de Jesus, waarin hij geestdriftig, juichend bijna, vertelt over het succes van de allesbehalve democratische krant *Acção*, waaraan hij bijdragen heeft geleverd, over orde en publieke opinie, die veel opzien baren. Alleen dringt zich bij alles wat hij

7. Fernando Pessoa, *Mijn droom is van mij* (Droom), gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Harrie Lemmens, De Arbeiderspers (privé-domein 204), Amsterdam 1995, p. 85.
8. Droom, p. 89.

doet en schrijft toch steeds de vraag op: gelóóft hij er ook in? Is het gemeend of is het een spel? Wil hij de mensheid een door hem gevoelde waarheid in het gezicht slingeren, of redeneert en formuleert en provoceert hij louter om zich te vermaken als de goden?

Bernardo Soares is wat dat betreft duidelijker: uiteindelijk is alles terug te voeren op een spel, maar in dat spel reikt zijn ambitie tot in de hemel. Hij wil inzichtelijk maken, blootleggen, datgene te voorschijn brengen wat achter alles zit. Zelfs als hij beschrijft hoe hij op het terras van een café trillend naar het leven zit te kijken en verzucht, 'man van idealen die ik ben, wie weet of mijn grootste aspiratie in feite niet is niet méér te doen dan deze plaats aan dit tafeltje van dit café bezet te houden,'[9] dan druipt daar de eerzucht vanaf. Overigens is hij in dat streven in ieder geval geslaagd, want als Fernando Pessoa zit hij in brons gestold op het terras voor café *A Brasileira*, op het Chiado in zijn Lissabon. Hij, Bernardo Soares, de onooglijke hulpboekhouder uit de Benedenstad, de sjofele, onopvallende klerk, de eenzame kamerbewoner, de man die geen liefde en gezin kent, de partijloze, ideologieloze en godsdienstloze, ambieert in zijn bijna niet-bestaan het hoogst mogelijke - de nabijheid van de goden, de instanties die de touwtjes van het marionettentheater in handen hebben.

Tegelijkertijd weet hij echter dat hij door niemand zal worden begrepen, althans niet tijdens zijn leven, als hij erin slaagt dat doel te bereiken en verwoordt wat het betekent voor het menszijn, voor zijn menszijn:

> Ooit zal men misschien begrijpen dat ik als geen ander mijn natuurlijke plicht heb gedaan als vertolker van een deel van onze eeuw; en wanneer men dat begrijpt zal men moeten schrijven dat ik in mijn tijd niet werd begrepen, dat ik helaas geleefd heb in liefdeloosheid en kou en dat het jammer is dat me zoiets is overkomen. En wie dat schrijft zal in de tijd waarin hij het schrijft, precies zoals zij die mij thans omringen, mijn gelijke uit die toekomstige tijd niet begrijpen. Want de mensen leren slechts ten nutte van hun overgrootouders, die reeds dood zijn. Alleen de doden weten wij de werkelijke leefregels bij te brengen. Het is avond nu ik dit schrijf, na een dag met regen. Een vreugde in de lucht doet bijna te koel aan tegen de huid. De dag loopt niet in grijs maar in bleekblauw ten einde. Zelfs de

9. LdD, fragment 102.

straatkeien glanzen met een vaag blauwe weerschijn. Het doet pijnt te leven, maar heel ver weg. Voelen is van geen belang.[10.]

Het stemt hem moedeloos en verhindert hem soms zelfs datgene te doen wat zijn roeping is, schrijven:

10. BdR, fragment 121.

> Ik schrijf al geruime tijd niet. [...] Ik schrijf niet alleen geruime tijd niet, maar besta zelfs niet. Ik geloof dat ik nauwelijks droom. De straten zijn straten voor me. [...] Ik besta al geruime tijd niet. Ik ben uiterst rustig. Niemand onderscheidt mij van wie ik ben. Zojuist voelde ik me ademhalen alsof ik iets geheel nieuws, of iets nu pas voor het eerst had gedaan. Ik begin me er bewust van te worden dat ik een bewustzijn heb. Misschien kom ik morgen bij het ontwaken weer tot mijzelf en neem ik de draad van mijn eigen bestaan weer op. Ik weet niet of ik dan gelukkiger zal zijn of minder gelukkig. [...] Ik ben al geruime tijd niet meer ik.'[11.]

Dit laatste is een cruciale opmerking: ik ben al geruime tijd niet meer ik, want ik besta pas als ik schrijf. Soares' leven zijn de woorden die hij dag in dag uit optekent in de Benedenstad. De taal is het echte leven, formuleren het werkelijke bestaan. De taal is ook de bindende factor tussen gevoel, wil en rede, in de taal vinden ze elkaar.

Het leven als slecht zittend kostuum

Het boek der rusteloosheid, dat 'levensverhaal zonder leven', die 'biografie zonder feiten', zou omschreven kunnen worden als een beredeneerde gevoelsexplosie. Het hoofd is bij Pessoa altijd nadrukkelijk aanwezig, maar toch is, achter de façade van nuchterheid en beheersing, het hele boek één lange aaneenrijging van emoties, indrukken, gewaarwordingen, waarnemingen, kortom, van alles wat niet direct met het brein van doen heeft. Het gevoel treedt vaak sterker op de voorgrond dan bij de meest romantische dichter of schrijver of schilder. Juist door die gevoelens te filteren door het verstand, door ze voortdurend te remmen, te beheersen, kunnen ze grenzen overschrijden die anders volkomen blokkerend zouden werken. Het klinkt paradoxaal, maar ik ben ervan overtuigd dat het zo is. Het is het creëren van vrijheid, het denken doet dienst als een stofzuiger die de vloer waarop de gevoelens kunnen liggen, zuivert van alle overbodige troep. Wat indamming van de vrijheid lijkt, wordt zo ultieme vrijheid. Alles overdreven, extreem, maar beheerst!

'Bij mij,' schrijft hij, en het klinkt bijna als een beginselverklaring,

> is de intensiteit van de gevoelens altijd geringer geweest dan de intensiteit van het besef ervan. Ik heb altijd meer geleden onder het besef te lijden dan onder het leed dat ik onderging. Het leven van mijn emoties is van meet af aan verhuisd naar de zalen van het denken en daar heb ik de emotieve kennis van het leven altijd ruimer beleefd. En daar het denken,

11. BdR, fragment 120

> wanneer het gevoel herbergt, veeleisender wordt dan het gevoel, maakte het regime van bewustzijn waartoe ik overging om te beleven wat ik voelde, de manier waarop ik voelde alledaagser, epidemischer, tintelender voor me.[12.]

Pessoa's hart zit in zijn hersenen.

Beheersing en analyse van het denken, voelen en willen, zoals gezegd de heilige drievuldigheid van Pessoa. Op telkens verschillende manieren komen deze drie elementen van het menselijke bestaan terug in de fragmenten van het *Boek der rusteloosheid*. Waarbij willen moet worden gezien als handelen, het niveau waarop gevoel en rede hun roerselen omzetten in een bewuste ingreep. In tegenstelling tot het instinctieve handelen, dat nergens door wordt ingegeven, eenvoudigweg plaatsvindt, ja zelfs ten dode is opgeschreven zodra het overdacht wordt, op het niveau van het bewustzijn wordt getild: *Als het hart kon denken, stond het stil*.

De onbewustheid, zegt hij, is het fundament van het leven. En wie gevoel heeft, wie nadenkt, wie bewust handelt, ook al is dat niet-handelen, wordt geteisterd en gekweld door het besef dat dat nergens toe leidt en dat zelfs het afzien van alles tot mislukken is gedoemd:

> Ik wilde het leven niet voelen en de dingen niet beroeren, omdat ik op grond van de besmetting van mijn geaardheid door de wereld wist dat de gewaarwording van het leven voor mij altijd smartelijk zou zijn. Maar terwijl ik dat contact poogde te vermijden, isoleerde ik mij en terwijl ik mij isoleerde verergerde ik mijn toch al overdreven gevoeligheid. Indien het mogelijk ware werkelijk ieder contact met de dingen te verbreken, zou het goed gaan met mijn gevoel. Maar dat totale isolement is niet te verwezenlijken. Hoe weinig ik ook doe, ik adem, hoe weinig ik ook aanwezig ben, ik beweeg mij.[13.]

Wie zich ervan bewust is dat alleen onbewustheid tot een zorgeloos bestaan kan leiden, lijdt dubbel, omdat hij iets niet kan en omdat hij weet dat hij het niet kan. Hij rukt aan de grenzen die verstand, gevoel en wil hem opleggen, maar het is vergeefs, zoals hij reeds bij voorbaat weet, want het menselijk leven is daartoe niet in staat. Het leven is ‘een slecht zittend kostuum’ dat de mens door een Instantie waar hij geen weet van heeft is aangemeten en hem door een zelfde almachtige Instantie bij de dood weer zal worden uitgetrokken.

De redding voor Soares/Pessoa ligt in de taal, in het schrijven:

12. BdR, fragment 184.
13. BdR, fragment 145.

> Iets zeggen! Iets weten te zeggen! Weten te bestaan door de geschreven stem en het intellectuele beeld! Alleen daarin schuilt de waarde van het leven: de rest zijn mannen en vrouwen, veronderstelde liefdes en gekunstelde ijdelheden, uitvluchten van de spijsvertering en de vergetelheid, mensen die net als pissebedden wanneer men een steen optilt, zinloos door elkaar krioelen onder de grote abstracte rots van de blauwe lucht.[14.]

En zo loopt Bernardo Soares door zijn universum, de Benedenstad, en observeert hij en noteert hij, maar hoe concreet, tastbaar, reëel de observaties ook mogen zijn, uiteindelijk vormen ze slechts de aanleiding voor een verstandelijke overweging, verbergen ze het geheim van een hogere grootheid, of representeren ze de tekortkomingen van 's mensen wezen. Mensen, dieren, huizen, een zonsondergang, regen, de Taag - alles verliest zijn inhoud en krijgt een symboolwaarde, waardoor het onderdeel wordt van het metafysisch stelsel. Reizen is reizen in het hoofd. Met andere woorden, heel het universum, dat hij al had teruggebracht tot de Benedenstad, wordt verder teruggebracht tot zijn eigen hoofd - en daardoor uitgebreid tot meer dan het oneindige.

Weerzin

Het boek der rusteloosheid is een onuitputtelijke bron van aforismen, sprekende beelden, treffende vergelijkingen en ingenieuze redeneringen of, soms ook, drogredenen. Om Pessoa's methode aan te geven, laat ik hier enkele voorbeelden volgen van hoe het veralgemenen of inkrimpen in zijn werk gaat.

Bernardo Soares loopt over straat en zijn aandacht wordt getrokken door de rug van de man voor hem, ‘de gewone rug van zomaar een man’.[15.] Die rug zet hem aan het denken over het leven van de gewone man, de alledaagsheid van het gezinshoofd dat naar zijn werk gaat. Hij mijmert erop door, de rug vormt het venster waardoor hij die gedachten ziet. ‘Welnu,’ vervolgt hij dan, ‘de rug van deze man slaapt. De hele man die gelijke tred met mij houdend voor me uit loopt, slaapt. Hij loopt onbewust. Hij leeft onbewust. Hij slaapt omdat wij allemaal slapen. Heel het leven is een droom. Niemand weet wat hij doet, niemand weet wat hij wil, niemand weet wat hij weet. Wij slapen het leven, wij eeuwige kinderen van het fatum.’ Hij voelt zich begaan met die man, voelt zich begaan met alle meisjes die babbelend op weg zijn naar het atelier, met kantoorpersoneel en laadknechten en struise dienstmeiden, voelt zich, kortom, begaan met de hele mensheid. ‘Wat doet dit alles hier?’ vraagt hij zich af. En zo leidt een simpele waarneming, de rug van een man op straat, tot een existentiële vraag, tot een algemene bespiegeling.

14. BdR, fragment 314.
15. BdR, fragment 24.

Een andere keer is het het kraagje op de jurk van een vrouw in de tram dat hem, ‘als in een inleiding op de politieke economie’, het hele economische en sociale leven openbaart.[16.] En niet alleen dat, maar ook ‘de vrijages, de uitwasemingen, de ziel van al diegenen die hebben gewerkt opdat deze vrouw hier voor me in de tram om haar sterfelijke hals de gewonden banaliteit kon dragen van donkergroen zijden garen op een minder donkere groene jurk.’ Daarmee is de cirkel rond: via de jurk dwalen zijn geestelijke ogen af naar de wereld en door die wereld keren zijn fysieke ogen terug naar de jurk. Om onmiddellijk op een ander object te vallen en opnieuw te worden meegesleurd door een onstuitbare gedachten- en beeldenassociatie. ‘Ik word duizelig. De banken van de tram, met gevlochten zittingen van korte, stevige strohalmen, voeren me naar verre streken, vermenigvuldigen zich voor me in industrieën, arbeiders, huizen van arbeiders, levens, realiteiten, alles. Uitgeput en slaapdronken stap ik uit. Ik heb het hele leven geleefd.’

Dan weer leidt een natuurbeeld, een nauwkeurige beschrijving van wolken die over de stad trekken als ‘misvormde ballen van een absurd spel’ hem tot het besef van de eigen vergankelijkheid en stuurloosheid: ‘Wolken... Ik besta zonder dat ik het weet en ik zal doodgaan zonder dat ik het wil. Ik ben de tussenfase tussen wat ik ben en wat ik niet ben, tussen wat ik droom en wat het leven van mij heeft gemaakt, het abstracte en vleselijke midden tussen dingen die niets zijn, terwijl ook ikzelf niets ben. Wolken... Welk een rusteloosheid voelt zich ik, welk een ongemak denkt zich ik, welk een nutteloosheid wil zich ik! Wolken... Ze trekken maar langs.’[17.]

Of het komt van binnenuit: angst die hem dooreen schudt en die hij niet kan verklaren. Het onbewuste dat hem overrompelt op een dermate sterke wijze dat het een stem krijgt, zoals uit het slot van dit huiveringwekkende fragment blijkt:

> Vandaag ben ik vroeg wakker geworden, met een schok van verwarring, en meteen uit bed gestapt onder de wurgende last van een onbegrijpelijke weerzin. Geen enkele droom had hem veroorzaakt, geen enkele realiteit had hem mij kunnen bezorgen. Het was een absolute en volledige weerzin, maar hij was ergens op gebaseerd. In de duistere diepte van mijn ziel leverden onbekende krachten onzichtbaar een veldslag, waarbij ik het slagveld was en heel mijn ik dreunde onder de onbekende botsing. Een

16. BdR, fragment 102.
17. BdR, fragment 95.

fysieke walging voor het hele leven kwam met mijn ontwaken op. Een verschrikking te moeten leven stond met mij op uit bed. Alles leek mij leeg en ik had de ijzingwekkende indruk dat er geen enkele oplossing is voor geen enkel probleem. Een enorme onrust deed me huiveren bij het geringste gebaar. Ik was bang dat ik gek werd, niet van waanzin maar van wat er gebeurde. Mijn lijf was een latente kreet. Mijn

> hart bonsde alsof het praatte.[18.]

Soms voert een gevoel, of liever, het besef van een gevoel, Soares tot een soort levensprogramma. *Tédio* bijvoorbeeld. *Spleen*. Omdat dit begrip - dat ik heb vertaald als *weerzin*, in de betekenis van een algehele, niet concreet benoembare onvrede, een onduidelijke wrevel, een vage afkeer van het leven die zich uitdrukt in apathie en verveling - omdat dat als een rode draad door *Het boek der rusteloosheid*' loopt, er een van de basisbegrippen van vormt, laat ik hier een wat langer citaat volgen waarin alle vaste elementen van Soares' redeneertrant en bekommernis aan bod komen.

> Gezien de sterke neiging die ik ertoe heb, is het vreemd dat ik nooit op het idee ben gekomen erover na te denken waaruit weerzin bestaat. Vandaag bevind ik mij waarlijk in die tussentoestand van de ziel waarin het leven noch iets anders mij zint. En ik benut mijn plotselinge ingeving dat ik nooit heb nagedacht over wat weerzin zou moeten zijn, om door middel van gedachten die bijna indrukken zijn (*gedachten die bijna indrukken zijn!*-H.L) een analyse te bedenken, ook al is die enigszins gekunsteld, van wat hij dan wel is.
> Ik weet niet of weerzin alleen maar het wakkere equivalent is van de slaperigheid van de dagdief of dat hij in feite toch iets edelers is dan die versuftheid. De weerzin overvalt mij vaak, maar gehoorzaamt voor zover ik weet niet aan regels van verschijnen. Ik kan een lome zondag doorbrengen zonder enig gevoel van weerzin, maar terwijl ik aandachtig zit te werken kan hij ineens, als een wolk van buiten, over mij komen. Ik slaag er niet in hem in verband te brengen met een staat van gezondheid of het ontbreken daarvan; het lukt me niet hem te kennen als een gevolg van oorzaken die in het duidelijke deel van mijzelf zouden liggen.
> Zeggen dat weerzin vermomde metafysische angst is, een grote, onbekende teleurstelling, dove poëzie van de ziel die verveeld uit het raam leunt dat uitziet op het leven - dat zeggen, of iets wat daar nauw verwant mee is, kan de weerzin kleuren, zoals een kind zijn tekening kleurt, waarvan het de randen overschrijdt en uitvlakt, maar het brengt me niet meer dan een klank van woorden die echo's slaan in de holen van het denken.
> Weerzin... Denken zonder dat men denkt, met de vermoeidheid van denken; voelen zonder dat men voelt, met de angst van voelen; niet willen zonder dat men niet wil, met de walging van niet willen - dat alles zit in de weerzin besloten zonder de weerzin te zijn, gaat niet verder dan een parafrase of een vertaling. Het is, in de directe gewaarwording, alsof de brug over de slotgracht van de ziel is opgehaald en er tussen het kasteel

18. BdR, fragment 87.

> en de landerijen niet meer overblijft dan het vermogen naar ze te kijken zonder erdoorheen te kunnen lopen. Wij bergen een isolement van onszelf in ons, maar een isolement waarbij wat scheidt net zo gestagneerd is als wijzelf, brak water dat ons onbegrip omringt.
> Weerzin... Lijden zonder leed, willen zonder wil, denken zonder overweging...
> Weerzin... Ik werk naar behoren. Ik vervul wat de moralisten van de daad mijn sociale plicht zouden noemen. Ik vervul die plicht, of schik me in dat lot, zonder al te veel inspanning of noemenswaardige afkeer. Maar af en toe, soms midden onder het werk, andere keren tijdens de ontspanning die ik, volgens dezelfde moralisten, verdien en die mij welkom zou moeten zijn, loopt mijn ziel over van een bittere loomheid en ben ik moe, niet van het werken of uitrusten, maar van mijzelf.
> Waarom van mij, ik dacht toch niet aan mij? Waarvan dan wel, ik dacht toch nergens aan? Het mysterie van het universum, dat neerdaalt op mijn berekeningen of achteroverleunen? De universele pijn van het leven, die plotseling individueel is geworden in mijn ziel? Waartoe iemand zozeer verheerlijken van wie men niet weet wie hij is? Het is een gevoel van leegte, honger zonder zin om te eten, even hoogstaand als de gewaarwordingen van de hersenen of de maag wanneer men te veel rookt of als het eten slecht valt.
> Weerzin... Misschien is het uiteindelijk niets anders dan de ontevredenheid van onze innerlijke ziel dat we haar geen geloof hebben gegeven, de ontroostbaarheid van het bedroefde kind dat wij vanbinnen zijn, dat we niet het goddelijke speelgoed voor ons hebben gekocht. Misschien is het de onzekerheid van wie een hand nodig heeft om hem te leiden, en die op de donkere weg van de diepe gewaarwording niet méér voelt dan de geluidloze nacht van niet te kunnen denken, de lege straat van niet te kunnen voelen...
> Weerzin... Wie goden heeft, gevoelt nooit weerzin. Weerzin is het ontbreken van een mythologie. Voor wie geen geloof heeft, is zelfs de twijfel onmogelijk, heeft zelfs de scepsis geen kracht om te wantrouwen. Ja, dat is de weerzin: de ziel die het vermogen verliest zichzelf te bedriegen, het denken dat de niet bestaande trap ontbeert waarlangs het met vaste tred opklimt naar de waarheid.[19.]

Op een soortgelijke, schijnbaar nuchter beheerste manier, schrijft Bernardo Soares over de liefde. Ik zeg schijnbaar, omdat je het als lezer - en dat is het raffinement van de stijl! - achter de rationele analyse voelt zinderen. Het gevoel lijkt verdoofd, ja gedood te worden om het onder de microscoop te kunnen leggen, maar wat het oog van de analist ziet en wat zijn pen

19. BdR, fragment 188.

beschrijft, is springlevend. Het verstand beschrijft het gevoel op een zodanige manier dat het bij de lezer eerder doordringt tot het gevoel dan tot het verstand. En hem dus iets duidelijk kan maken over zijn eigen gevoel, over zijn eigen verhouding tot bijvoorbeeld de liefde. Alvorens ook hier weer een langer fragment te citeren, enkele opmerkingen over Pessoa en de liefde.

In *Mijn droom is van mij* heb ik naast andere brieven en teksten ook de liefdesbrieven van Pessoa aan Ophélia Queiroz vertaald. Kon dat wel, was een vraag die ik vaker te horen kreeg - en die ik mezelf ook had gesteld voor ik het besluit nam ze op te nemen. Ja, vond ik, en vind ik nog steeds. Er zijn twee mogelijkheden: de brieven waren een spel of ze waren gemeend. In het eerste geval horen ze thuis in Pessoa's oeuvre, omdat het de beoefening van een genre betreft. In het tweede geval (en de laatste brief van de eerste fase, van 29 november 1920, maakt dat tamelijk waarschijnlijk: 'De liefde is over. Mijn toekomst gehoorzaamt een andere wet, van het bestaan waarvan jij geen weet hebt, en is steeds meer onderworpen aan de gehoorzaamheid aan Meesters die niets veroorloven en niets vergeven.'[20.]) geldt wat ik zou willen noemen de biografenvrijheid: de vrijheid om na de dood van een schrijver gebruik te maken van - soms pijnlijke - feiten en gegevens uit zijn leven als die een beter licht kunnen werpen op dat leven. Je zou je trouwens kunnen afvragen of die ethische kwestie niet geldt voor alles wat er postuum van Pessoa is verschenen, dat wil zeggen, materiaal dat hij zelf nooit had gepubliceerd. Zou deze perfectionist, deze man die zijn hele leven slechts plannen maakte voor uitgave van zijn werk, maar uit ontevredenheid of om wat voor reden dan ook daarvan afzag, zou die niet gruwen als hij wist wat er allemaal uit zijn kist werd en wordt gehaald?

De fragmenten die samen *Het boek der rusteloosheid* vormen, zijn deels gedateerd, deels ongedateerd. Geen enkel gedateerd fragment over de liefde is geschreven ten tijde van de correspondentie; wat de ongedateerde betreft, zou het interessant zijn te weten of er overeenkomst in tijd bestaat, of Pessoa via de pen van Soares reageert op zijn voorzichtige toenaderingspogingen tot Ophélia, zijn onvermogen aangeeft, zijn keuze voor de literatuur (de Meesters) toelicht. Onder eigen naam doet hij het in ieder geval wel, in enkele gedichten, en ook, op een ironische, bijna sarcastische manier, als Álvaro de Campos in het gedicht *Alle liefdesbrieven*...:

> Alle liefdesbrieven zijn
> Belachelijk.
> Het waren geen liefdesbrieven waren ze niet
> Belachelijk.
>
> Ook ik schreef in mijn tijd liefdesbrieven,

20. Droom, p. 127.

Net als alle andere
Belachelijk.
Als er liefde is, moeten liefdesbrieven
Dat zijn:
Belachelijk.

Maar uiteindelijk
Zijn alleen zij die nooit
Liefdesbrieven
Hebben geschreven
Belachelijk.

Was ik maar terug in de tijd dat ik
Liefdesbrieven schreef,
Zonder te merken hoe
Belachelijk.

Nu echter zijn
Mijn herinneringen
Aan die liefdesbrieven
Belachelijk.

(Alle aanstellerige woorden
En alle aanstellerige gebaren
Zijn van nature
Belachelijk.)[21.]

Als Bernardo Soares zaait hij echter onmiddellijk weer twijfel, wanneer deze zegt: ‘Ik ben altijd een acteur geweest, een goed acteur. Telkens als ik beminde, deed ik alsof ik beminde en zelfs voor mijzelf doe ik alsof.’[22.] Wat de liefde, spel of geen spel, bij hem teweegbracht, of liever gezegd, bij hem aanrichtte, omschrijft hij als volgt:

> Eén keer slechts ben ik werkelijk bemind. Sympathie heb ik altijd en van iedereen ondervonden. Zelfs de meest toevallige kennis viel het nooit gemakkelijk grof of lomp of zelfs alleen maar koel tegen me te zijn. Een paar keer heb ik sympathie ondervonden die ik met mijn hulp - in ieder geval misschien - had kunnen doen omslaan in liefde of genegenheid. Ik heb nooit het geduld of de geestelijke attentheid gehad om zelfs maar te wensen een dergelijke inspanning te doen.

21. Droom, p. 143-144.
22. BdR, fragment 164.

Toen ik dit bij mijzelf vaststelde, dacht ik aanvankelijk - zo slecht kennen wij onszelf - dat het voortkwam uit verlegenheid die in mijn ziel schuilde. Later ontdekte ik echter dat het dat niet was, maar weerzin jegens emoties, verschillend van mijn weerzin jegens het leven, en geen geduld hebben om me te binden aan een continu gevoel, vooral wanneer daar een voortdurende inspanning aan moest worden gekoppeld. Waartoe? dacht in mij hetgeen niet denkt. Ik ben subtiel genoeg en heb voldoende tact om het 'hoe' te weten; het 'hoe van het hoe' is me altijd ontgaan. Mijn wilszwakte is altijd begonnen als een zwakte van de wil om te willen. En zo verging het mij met mijn emoties precies eender als het me met mijn intellect, mijn wil zelf en met alles wat leven is vergaat. Maar van die ene keer dat een boosaardig toeval me deed denken dat ik liefhad, en me waarlijk liet vaststellen dat ik bemind werd, werd ik eerst duizelig en confuus, alsof ik in een loterij een grote prijs had gewonnen in een niet wisselbare muntsoort. Daarna voelde ik mij lichtelijk gestreeld in mijn ijdelheid, maar dat gevoel, dat ieder mens kent en dat de gewoonste zaak van de wereld lijkt, ging vlug voorbij. Wat volgde was een moeilijk te definiëren gevoel waarbij zich op onprettige wijze weerzin, vernedering en moeheid kenbaar maakten.
Weerzin, alsof het noodlot me een taak had opgelegd voor onbekende avonden. Weerzin, alsof ik een nieuwe plicht - die van een verschrikkelijke wederzijdsheid - had gekregen die heel ironisch een voorrecht heette en enkel narigheid betekende, waarvoor ik bovendien het lot nog dankbaar moest zijn. Weerzin, alsof de onsamenhangende eentonigheid van het leven nog niet toereikend was, dat daar nu ook nog de verplichte monotonie van een obligatoir gevoel aan moest worden toegevoegd. En vernedering, jawel, vernedering. Het duurde een tijd vooraleer ik gewaarwerd dat er een gevoel kwam dat daar schijnbaar zo weinig op zijn plaats was. Geestdrift had ik moeten voelen omdat iemand mij liefhad. IJdel had ik moeten zijn omdat iemand mijn bestaan als beminnelijk beschouwde. Maar afgezien van het korte moment dat ik echt ijdel was, waarbij ik trouwens niet weet of mijn verbijstering niet groter was dan mijn ijdelheid, was vernedering de gewaarwording die ik kreeg van mezelf. Ik voelde dat mij een soort beloning werd gegeven bestemd voor een ander - een beloning, jawel, van waarde voor wie die van nature verdient.
Maar moeheid, vooral moeheid - de moeheid die weerzin overstijgt. [...] De moeheid bemind te worden, waarlijk bemind te worden! De moeheid dat we het object zijn van het pak emoties van een ander! Iemand die vrij wil zijn, altijd vrij, veranderen in een laadknecht van de verantwoordelijkheid om die gevoelens te beantwoorden, van het fat-

> soen zich niet te verwijderen, opdat men niet zou denken dat men heer en meester is over zijn gevoelens en zich verre houdt van het hoogste dat een menselijke ziel kan geven. De moeheid dat ons bestaan omslaat in iets dat absoluut afhankelijk is van de verhouding met een gevoel van een ander! De moeheid om hoe dan ook gedwongen te moeten voelen en evenzeer gedwongen een weinig te moeten beminnen, al ware het zonder wederkerigheid!
> Net zoals ze tot mij was gekomen, verdween deze gebeurtenis in het duister. Thans is er niets meer van over, verstandelijk noch emotioneel. Ze heeft me niets bijgebracht wat ik niet zou kunnen hebben afgeleid uit de wetten van het menselijk leven, waarvan ik de instinctieve kennis in mij herberg omdat ik menselijk ben. Het heeft me geen genot verschaft waar ik bedroefd aan zou terugdenken en evenmin een druk die ik mij net zo bedroefd zou herinneren. Ik heb het gevoel dat het iets geweest is dat ik ergens heb gelezen, een voorval dat iemand anders is overkomen, een novelle die ik half heb gelezen en waarvan de andere helft ontbrak, zonder dat dat mij iets kon schelen, want tot waar ik was gekomen, was het goed, en hoewel het verhaal zo geen zin had, was het mij duidelijk dat het ontbrekende deel daar niet veel verandering in zou kunnen brengen, wat de plot daarvan ook was.
> Rest me slechts dankbaarheid jegens wie mij beminde. Maar het is een abstracte, verblufte dankbaarheid, meer van het verstand dan van enige emotie. Ik betreur het mocht iemand iets betreuren vanwege mij; dat betreur ik en verder betreur ik niets.
> Het ligt niet voor de hand dat het leven me nog eens in aanraking brengt met de natuurlijke emoties. Ik verlang er haast naar dat dat toch gebeurt, om te zien hoe ik die tweede keer zal voelen, nadat ik door de hele uitgebreide analyse van de eerste ervaring ben gegaan. Het kan zijn dat ik dan minder voel, maar het is ook mogelijk dat het meer is. Als het Noodlot het geeft, laat het dan maar komen. Ik ben benieuwd naar de emoties. Naar de feiten, wat ze ook mogen zijn, volstrekt niet.[23.]

Een acteur, een goed acteur, dat was Fernando Pessoa. Zo goed dat hij niet acteerde, maar leefde. De analyse die hij Bernardo Soares steeds laat toepassen in *Het boek der rusteloosheid*, past hij ook toe op zichzelf door zich op te splitsen in personen die elk een laag van zijn persoonlijkheid vertegenwoordigen. ‘Ik heb verschillende persoonlijkheden in mij geschapen. Ik schep voortdurend persoonlijkheden. Iedere droom van mij wordt onmiddellijk, zodra hij als droom verschijnt, belichaamd in een andere persoon die hem dan droomt in plaats van ikzelf. Om te scheppen heb ik mij vernietigd; ik heb me innerlijk zo veruitwendigd dat ik binnen in mij slechts uitwendig

23. BdR, fragment 167.

besta. Ik ben het levende podium waarop verschillende acteurs lopen die verschillende stukken spelen.'[24.]

Woorden van Bernardo Soares die letterlijk door Fernando Pessoa hadden kunnen zijn neergeschreven. De man van de maskers geeft zich bloot. Pessoa is niet alleen de bijna naïeve, argeloze en onbedorven blik van Alberto Caeiro, de ogen die kijken naar wat nooit eerder was; niet alleen de strengklassieke, zelfverzekerde houding van Ricardo Reis, de pen die schrijft in een strak cerebraal ritme; niet alleen de even joyeuze als vileine, even uitbundige als wereldse opstelling van Álvaro de Campos, de man die niets of niemand ontziend door het leven raast; niet alleen de poging tot stoïcijns leven van de baron van Teive; niet alleen het in zichzelf gekeerde genie van Bernardo Soares, de boekhouder die zijn schuwheid tot een pantser hardt; niet alleen het literaire activisme van hemzelf, de 'schepper van mythen, het hoogste mysterie dat iemand van de mensheid kan bewerkstelligen'[25.] - Pessoa is dat allemaal plus alle andere reeds bekende schrijvers en wat verder nog verborgen ligt in de *arca*. Pessoa is zijn eigen bezweerder en daardoor zijn eigen heelmeester, psychiater en genezer. Voor wie het leven een spel is, is spelen bestaan.

Harrie Lemmens is vertaler. Hij vertaalde o.m. werk van Fernando Pessoa, José Saramago, J. Rentes de Carvalho en João Ubaldo Ribeiro.

Diario de Lisbôa
Suplemento literario
"IN MEMORIAM"
FERNANDO PESSOA
O poeta português
O poeta intemporal

24. BdR, fragment 16.
25. Droom, p. 44.

Cyrille Offermans

Een geboren eenling
Over Fernando Pessoa en *Het boek der rusteloosheid*

Op het omslag van *Het boek der rusteloosheid* - uitgegeven in de reeks Privé-domein, 1990 - staat een portretfoto van Fernando Pessoa uit 1914. Het is een gezicht zonder leeftijd, bleek, uitdrukkingsloos, stoïcijns, wegkijkend van de camera. In het boek staan nog een aantal foto's uit later jaren, 1928, 1935, maar veel maakt het niet uit. Met de hoed op het hoofd of in de hand, en in de andere hand steevast een sigaret, konden ze bijna in één sessie gemaakt zijn. Deze auteur had al vroeg zijn definitieve vorm gevonden, resistent tegen het verloop der jaren zogoed als tegen hevige aandoeningen van het gemoed.

De man met wie de lezer op de eerste bladzijde van het boek kennismaakt - in de hijvorm, hoewel vrijwel het hele boek verder in de ikvorm staat - moet welhaast dezelfde zijn als de geportretteerde. Hij is een jaar of dertig (Pessoa is van 1885), mager en bleek, en ja, ook hij heeft een nietszeggend gezicht dat ‘ook door een uitdrukking van lijden niet sprekender werd’. Strikt genomen mag deze figuur niet met Pessoa worden gelijkgesteld; de schaarse keren dat zijn naam er iets toe doet, blijkt hij Bernardo Soares te heten, volgens Pessoa zelf een ‘semi-heteroniem’, maar groot kan het verschil met de feitelijke Pessoa niet zijn, en bovendien: het doet er niet toe.[1] Te minder omdat het waarnemende, lijdende en schrijvende bewustzijn dat hier aan het woord is geen oog heeft voor particularismen, integendeel, als hij naar, of liever: ín zichzelf kijkt, is hij zozeer uit op datgene wat alle mensen gemeen hebben dat de vraag naar de naam van deze man van een opperste irrelevantie wordt.

Of Pessoa *Het boek der rusteloosheid* als zijn levenswerk beschouwde, weet ik niet, wel moet hij er tijdens zijn hele leven aan gewerkt hebben, zonder het resultaat overigens ooit als boek in handen te hebben gehad. Na zijn dood heeft men van 520 van de in totaal 27000 pagina's nagelaten manuscript kunnen vaststellen dat ze tot dit dagboekproject behoren. Pas een halve eeuw later, in 1982, kwam het tot een eerste druk. Vertaler Harry Lemmens heeft daaruit ruim driehonderd pagina's gekozen voor de Nederlandse uitgave, hetgeen betekent dat ik, het Portugees niet machtig, uitsluitend onder dat voorbehoud iets over het boek te zeggen heb.

Het is dus mogelijk dat deze eerste algemene constatering, gezien vanuit het geheel, ietwat moet worden gecorrigeerd, maar waarschijnlijk is dat niet: dit boek is het werk van een schrijver die niet las. Dat is hoogst opmerkelijk: een paar honderd bladzijden schrijversdagboek zonder lectuurnotities, vrijwel

1. Als ik het hier over Pessoa heb, gaat het dus uitsluitend over de auteur van *Het boek der rusteloosheid*, niet over de ‘hele’ auteur en al helemaal niet over de empirische Fernando Pessoa wiens leven onder meer door Angel Crespo beschreven wordt in *Het meervoudige leven van Fernando Pessoa* (1992).

zonder te praten over invloeden, zonder kritiek op of hommages aan collega's. Een enkele keer wordt Vieira genoemd (‘Mijn leermeester Vieira’, meer niet), vooral tegen het eind Chateaubriand af en toe, een enkele keer Rousseau, Voltaire, Shakespeare, Heine - nooit anders dan terloops. Waar het moderne schrijverschap doorgaans wordt geanalyseerd in termen van verwantschap en correspondentie, van invloed, ontlening en bewerking, staat Pessoa's werk daar alleen - trots en ongenaakbaar, óf moederziel alleen, dat mag voorlopig in het midden blijven - zonder literaire context, zonder literaire verwantschappen.

Uit niets blijkt dat Pessoa leefde en werkte in de tijd van het heroïsche modernisme, van Joyce en Musil, Stravinsky en Picasso, Benjamin en Bloch, al wordt hij, afgezien van met die laatsten, regelmatig in hun respectabele gezelschap genoemd. Grotendeels ten onrechte: Pessoa moest niets hebben van het modernisme, hij gruwde van elk soort revolutionair elan, zelfs hervormers met de meest bescheiden ambities en pretenties vond hij al angstwekkende geweldenaars. Zijn creatieve tijdgenoten heeft hij gemeden, zoals hij elk gezelschap, waar mogelijk, heeft gemeden. Pessoa deed niet aan concurrentie, maar evenmin aan stimulerende vriendschap (laat staan aan solidariteit), hem ontbrak het aan de miniemste strijdlust, hij wilde dus ook zeker niemand overtreffen, andermans nabijheid kon hij in geen enkel opzicht verdragen. Een eenling, zo extreem mogelijk, wilde hij zijn - des te curieuzer zijn universele pretenties.

Een desolate indruk van eentonigheid

Dat hij ‘nooit vrienden bezocht en geen belangstelling had voor het lezen van boeken,’ zegt hij ook zelf, meer dan eens. Je vraagt je af waardoor dit monomaan egocentristische schrijverschap dan gevoed wordt, of het zich niet al bij voorbaat zozeer bezijden alle reële conflicten en problemen ontwikkelt dat het tot zweverigheid, tot psychologische en sociale substantieloosheid is gedoemd. Waar moet zo'n heremiet de energie vandaan halen als er geen buitenwereld en geen cultuur is die hem voedt? En als hij ‘geen belangstelling heeft voor het lezen van boeken’, geldt dat dan ook voor zijn eigen schrijfwerk? Is hij tenminste in zoverre een modernist dat hij *werkt* aan zijn boeken, dat hij ze niet achterlaat in de toevallige vorm waarin ze nu eenmaal, min of meer spontaan, zijn neergeschreven? Is hij een herlezer van zijn eigen dagboek? Wil hij althans weten of daar ‘ontwikkeling’ in zit, of hij daar de ‘ander’, in het enkelvoud of het meervoud, kan ontmoeten of worden, die hij in de realiteit mijdt als de pest?

Aanvankelijk blijkt daar vrijwel niets van. Over de condities, de rituelen, de ‘methodische’ kant van zijn schrijfwerk laat Pessoa de lezer in het ongewisse.

Zeker, hij lijkt allesbehalve het type van de geïnspireerde schrijver, die zich maar hoeft open te stellen om het gevoel te hebben bespeeld te worden door ongrijpbare muzische krachten buiten hem. Maar evenmin lijkt hij het type van de flaubertiaanse ploeteraar, de man die eeuwig ontevreden is over de onvolmaaktheid van de zinnen die uit zijn pen komen. Over die buitenkant (de enige die in het literaire amuseerbedrijf van nu nog telt) lijkt hij zich in het geheel niet te bekommeren. Pessoa is een estheet en een wandelaar, maar geen flaneur, geen dandy, geen poseur. Een ‘meneertje’, nogal miezerig in zijn doen en laten, maar hartverscheurend authentiek als onderzoeker van zijn ziel.

Opmerkelijk is hoe weinig deze schrijver in herhaling valt terwijl hij niets anders doet dan in herhaling vallen. Alleen aan het einde van het boek komen een paar keer kort na elkaar dezelfde zinnen voor, het lijken eerder redigeerfoutjes dan bewuste herhalingen; niets wijst erop dat Pessoa's existentiële eenzaamheid sporen van routine of slijtage vertoont. Letterlijk: die eenzaamheid heeft zich nooit zozeer verzelfstandigd, is nooit zo vanzelfsprekend en dus leefbaar en aanvaardbaar geworden, dat ze de schrijver als vanzelf in het in diens bewustzijn ingesleten formuleringsspoor dwingt. Bij alle weerzin die dit kluizenaarsachtige en mensenschuwe schrijverschap kan oproepen, is het Pessoa's volstrekt ongespeelde onvermogen aan zichzelf en zijn noodlot (een van zijn veelgebruikte woorden) te wennen, dat de lezer, mij althans, aan dit zogenaamde dagboek kluistert.

Maar toch, als het boek vordert, komen we de auteur zowaar een paar keer als herlezer van zijn eigen werk tegen. Soms zegt hij de ‘ander’ die hij ooit was niet te herkennen (en voorzover die ander de auteur is van het pathetische jeugdwerk ‘In het woud der vervreemding’, waarvan in de Nederlandse vertaling een proeve van een aantal pagina's is opgenomen, kan ik me dat goed voorstellen), maar zodra hij zijn nuchtere, cerebrale en analytische vorm heeft gevonden, dus vanaf de eerste regels van *Het boek der rusteloosheid*, constateert ook Pessoa zelf dat uit de ‘onsamenhangende indrukken’ van zijn boek, ‘als de geur van een bekend iets, een desolate indruk van eentonigheid opstijgt.’ En: ‘Ik voel dat ik steeds hetzelfde heb gezegd, ook al beweer ik dat ik altijd anders ben, dat ik analoger aan mezelf ben dan ik zou willen toegeven, dat ik op de keper beschouwd noch de vreugde van de winst heb gekend noch de emotie van het verlies. Ik ben de afwezigheid van een saldo van mijzelf, van een ongewild evenwicht dat me ruïneert en verzwakt.’ En: ‘Ik vraag aan hetgeen me rest van mijzelf waartoe deze zinloze bladzijden leiden, gewijd aan het afval en de dwaling, nog voor ze bestonden kwijtgeraakt tussen de verscheurde papieren van het noodlot.’

Zo is het: er verandert twintig jaar lang niets in dit boek. Alles is grauw, druilerig, wazig; het lijkt wel of in Portugal de zon nooit schijnt. De tekst blijkt

een getrouwe afspiegeling van het portret van de auteur, elke illusie van veranderlijkheid wordt in de kiem gesmoord. Daarom is het op zijn minst verdedigbaar dat de fragmenten in dit boek niet zijn gedateerd. (Hoe graag ik dat ook anders had gezien; om een idee te krijgen van zowel de persoonlijke als de maatschappelijke en politieke drama's die Pessoa op afstand heeft weten te houden, moet men de onthutsende roman lezen die een landgenoot, José Saramago, over een van Pessoa's literaire incarnaties heeft geschreven: *Het jaar van de dood van Ricardo Reis*.) Pessoa zelf zegt het duidelijk: het sociale en politieke leven, alles wat datering wenselijk maakt, interesseert hem niet; aantekeningen daarover ontbreken volledig.

Schrijver zonder lichaam

Om een voorstelling te krijgen van de eenkennigheid van dit boek kan het nuttig zijn zich te realiseren wat erin verzwegen wordt: alles wat in verband staat met het lichaam, Pessoa is een schrijver zonder lichaam. Nergens zien we hem smakelijk eten of genieten van een fles wijn, nooit is hij verliefd of opgewonden, zelfs over pijn of ander fysiek ongemak laat hij zich niet uit. Zijn contactgestoordheid betreft ook de contacten met zijn eigen lichaam of de herinneringen daaraan, elke vanzelfsprekendheid is hem vreemd. Zo ziet hij ervan af op straat bananen te kopen en zichzelf aldus ‘een feestelijk moment te bereiden’, bang en beschaamd als hij is dat men zijn stem raar vindt als hij naar de prijs vraagt. Aan het slot van dat (aan Elsschots Laarmans' herinnerende) fragment klinkt het nog heel even een tikje zelfoppeppend, maar het is alsof hij ook weer onmiddellijk schrikt van die voorgenomen dadendrang: ‘Later misschien... Ja, later... Een ander misschien... Ik weet het niet...’

Dat later komt nooit. Elk spoortje enthousiasme, elk glimpje toekomstgerichtheid verdwijnt in deze dagboekbladen altijd weer onmiddellijk in de deprimerende grauwheid van het gebrek aan fut en zelfvertrouwen. Later wordt het altijd alleen maar erger - dat is misschien de enige ‘ontwikkeling’ in dit boek. Later blijkt bijvoorbeeld dat ‘een boosaardig toeval’ Pessoa één keer deed denken dat hij ‘liefhad’ en dat hij ook zelf ‘bemind werd’, maar na een kortstondig gevoel van duizeligheid en verwarring vervulde hem dat slechts met ‘weerzin, vernedering en moeheid.’ Nog overtuigder zweert hij nu bij de algehele onthouding: nooit meer die ‘verschrikkelijke wederzijdsheid’.

Tegen die achtergrond mag het verbazen dat Pessoa wel degelijk een dromer is. Net als in de Romantiek worden zijn dromen gemotiveerd door een diepe afkeer van het hier en nu; misschien is er geen tweede auteur zo vervuld van zelfhaat (‘Ikzelf, die stik waar ik ben omdat ik daar ben...’) en bijgevolg zo

permanent op de vlucht voor zichzelf als Pessoa. Maar vreemd genoeg gaat het in zijn dromen niet om de contouren van een andere wereld, waarin de beperkingen van zijn feitelijke bestaan zijn opgeheven. Zijn dromen blijven dichtbij huis: het zijn vluchtige ontwerpen van een reële wereld op grond van snippers waarneming. Dat is niet primair een gevolg van nuchterheid, van het vermoeden dat grensverleggende dromen toch hoofdzakelijk zelfbedrog zijn, maar van een gebrek aan energie: hem ontbreekt het ten enenmale aan de voor zo'n zelfmobilisatie noodzakelijke wilskracht.

Ook in zijn dromen gaat het om het alledaagse bestaan, de kleinste voorwerpen zijn in staat hem te ontroeren. Maar lang houdt hij die zelfopgelegde liefde voor het gewone en nabije nooit vol, telkens opnieuw wordt hij overvallen door walging voor het ‘gewone’ leven. Zo wordt hij de speelbal van twee tegengestelde krachten: hij wil zichzelf en de wereld ontkennen, liefst radicaal, de vermoeiende conventies van het verplichte samenleven voorgoed de rug toekeren, maar hij voelt ook dat hij daartoe bij gebrek aan inspiratie en energie niet in staat is.

Dat brengt hem in een hopeloze spiraalbeweging die nergens in uitmondt en niets oplevert: zijn dromen brengen hem niet in trance, ze bezorgen hem geen extatische herbeleving van eerdere geluksmomenten of inspirerende voorproefjes van een toekomstige bevrijding, ze dienen uitsluitend als beschutting tegen het leven dat hem te na komt, kwelt en vernedert. Elk moment dat hij niet in beslag wordt genomen door de noodzakelijke verplichtingen van het bestaan, kruipt hij erin weg, maar telkens opnieuw óók beseft hij dat de droom ‘een stupide schuilplaats’ is, ‘als een paraplu tegen onweer’. De droom heeft eerder een verzwarend dan een verlichtend, eerder een de- dan een revitaliserend effect, vergelijkbaar met het bijkomen uit de trance van de verslaafde drugsgebruiker. En daarvan is hij zich pijnlijk bewust, zoals blijkt uit deze, aan de hopeloze ondergrondse vluchtpoging van Kafka's mol herinnerende formulering: ‘Hoe meer ik mij verberg voor mijzelf in het bos, hoe meer de zijpaden van mijn droom uitkomen op open plekken van angst.’

Pessoa's dromen hebben hoogstens een vertederend effect op de dromer, het ‘andere’ dat hij zoekt, blijft altijd in het verlengde liggen van het bestaande, zoals zijn heteroniemen ook op een horizontale, gelijksoortige verwantschap wijzen. Dat was bij zijn dromende tijdgenoten wel anders. Surrealisten, futuristen en dadaïsten waren praktiserende freudianen, zij wisten dat de droom hen toegang verschafte tot verboden gebieden, de donkere kelders van het onbewuste waarin alles rondspookte wat ze aan verlangens en angsten ooit fatsoenshalve en realiteitsbewust hadden verdrongen.

Nog verder weg staan Pessoa's dromen van de metafysisch en materialistisch geïnspireerde dagdromen van Ernst Bloch, in het algemeen trouwens zijn

zuiverste antipode: Blochs dagdroom is niet de hallucinerende verwerking van eerdere ongelukkige lotgevallen van het driftleven, maar anticiperend spel van de verbeelding, de voorstelling van een collectieve toekomst die nog op generlei wijze present is maar op de schrijvende en denkende dromer - en via hem op de lezer - een enthousiasmerend, op verwerkelijking aandringend effect heeft. Vergeleken met de openbrekende kracht van die aan het leven hechtende dagdromen zijn Pessoa's dromen die van een inderdaad angstvallige hulpboekhouder. Dat verklaart ook waarom Pessoa, ongeacht zijn feitelijke leesgedrag, in wezenlijke zin een niet-lezer is: boeken, zeker die van tijdgenoten, zouden hem werkelijk op andere gedachten kunnen brengen.

Angst voor al het vreemde

Helemaal aan het einde van *Het boek der rusteloosheid* lijkt Pessoa verrassenderwijs alsnog aan de verlammende verschrikkingen van het open bestaan, aan die eeuwig terugkerende ‘open plekken van de angst’ ontsnapt. Daar staat, geïsoleerd, deze gelukkige verzuchting, als een dankbare afscheidsgroet: ‘O Lissabon, mijn thuis.’

Maar dat is een bedrieglijk zinnetje. Lissabon mag dan de stad zijn die als decor dient voor al zijn mijmeringen en wandelingen (bij Pessoa haast verwisselbare begrippen), in empirische of descriptieve zin komen we over de stad vrijwel niets te weten - de Rua dos Douradores wordt de nodige keren genoemd, de Baixa (Benedenstad) en de Taag ook een paar keer, maar verder blijft het bij luchten, wolken, nevels van onbestemde aard. ‘Mijn thuis’ veronderstelt meer liefde voor het detail, meer aandacht voor plekken en gebouwen, misschien ook meer warmte voor zijn bewoners, die dan per definitie medebewoners zouden zijn. Pessoa zal op zijn manier wel van zijn stad gehouden hebben, extreem terughoudend dus, in elk geval wilde hij er absoluut niet weg, maar dat had eerder een negatieve reden: hij had een zeer elementaire angst voor al het vreemde en nieuwe, en hij verafschuwde elke vorm van reizen.

Een ‘thuis’ kan de stad niet voor hem geweest zijn, een thuis veronderstelt een gevoel van geborgenheid en innerlijke rust. Wie zich thuisvoelt, heeft een sterk verzwakt besef van de eigen fysieke en mentale grenzen, tussen zijn eigen leven en dat van de omgeving bestaan slechts vloeiende overgangen. Daarvan is bij Pessoa geen sprake: hij ervaart zichzelf als een permanente existentiële dissonant. Nooit, geen moment heeft hij zich ergens thuisgevoeld, nooit heeft hij zich tegen het leven opgewassen gevoeld. Het leven was allerminst een ‘uitdaging’, een oningevulde mogelijkheid tot zelfverwerkelijking, leven was iets wat men liefst zo weinig mogelijk diende te beseffen, wat zo bewusteloos mogelijk voorbij ging, in zo groot mogelijke onver-

schilligheid, in staat van halfslaap en bij na-afwezigheid.

Moederloosheid

De lezer van dit dagboek krijgt al vroeg het gevoel dat dit extreme afwezigheidsverlangen om uitleg vraagt die Pessoa zelf niet of nauwelijks bij machte is te geven. Deze schrijver is een geval - waar en wanneer is hij dat geworden? Weet hij daar meer van dan hij kwijt wil? Of kan hij zelf niets anders doen dan ernaar tasten, machteloos, in het duister van de metafysica, die hij met zijn verstand afwijst maar met zijn gevoel toch ook weer niet? Vast staat dat hij verschillende keren met raadselachtige formuleringen komt die een uiterste poging lijken tot op de drempel van zijn noodlot, zijn ongeluk te komen. Dan lijkt hij zelf op zoek naar een soort oerscène die - zo valt te vermoeden - dat hele programma van panische vluchtreacties en stoïsche onthoudingen zou moeten kunnen verklaren.

Wat te denken van deze raadselachtige zinnen:

> Vandaag kwam ik ineens tot een absurde maar juiste gewaarwording. In een innerlijke flits zag ik dat ik niemand ben. Niemand, absoluut niemand. Toen de flits straalde, was waar ik een stad waande een verlaten vlakte, en het duistere licht dat mij mezelf toonde, onthulde er geen hemel boven. Ik ben beroofd van de mogelijkheid te zijn vóór de wereld was. Moest het zijn dat ik gereïncarneerd ben, dan ben ik dat zonder mijzelf, zonder dat ik gereïncarneerd ben.
>
> Ik ben de rand van een niet bestaande stad, het uitvoerige commentaar op een ongeschreven boek. Ik ben niemand, niemand. Ik kan niet voelen, ik kan niet denken, ik kan niet willen. Ik ben een figuur uit een nog te schrijven roman, schimmig voorbijtrekkend en nog voor ik bestond opgelost in de dromen van wie me niet wist te voltooien.

Deze beelden geven niet alleen uitdrukking aan een gevoel van totale machteloosheid, ze bevatten ook een vermoeden van de oorzaak daarvan. Pessoa gebruikt ruimtelijke beelden die niets dan leegte en verlatenheid suggereren, het tegendeel in elk geval van de geborgenheid die bij een ‘thuis’ hoort. De roman waar hij deel van zou moeten uitmaken, de stad waar hij toe zou behoren - ze bestaan niet, kunnen hem dus ook niet het gevoel geven iemand te zijn. Nog ‘voor hij bestond’ is hij ‘opgelost in de dromen van wie hem niet wisten te voltooien’ - zo iemand is een ernstig geval van een existentiële vroeggeboorte, iemand die onvoldoende geacclimatiseerd en geëquipeerd aan het leven moest beginnen.

Nu behoort het tot de specifieke eigenaardigheden van de menselijke soort

dat hij, in tegenstelling tot de dieren, onaf geboren wordt. Daarom moet hij in zijn eerste levensfasen een reeks mentale compensatieprogramma's doorlopen die hem het zelfvertrouwen geven het leven aan te kunnen, ondanks zijn lichamelijke ‘tekortkomingen. Maar juist daarvan lijkt Pessoa uitgesloten te zijn geweest: hij voelt geen grond onder de voeten, niets dat hem draagt, geen omgeving die het hem toestaat zich een figuur in een roman te voelen waarvan het schetsmatige concept de geruststellende eerste patronen uitzet waarin hij zich ongedwongen leert bewegen.

Het fragment dat onmiddellijk op het geciteerde volgt, geeft een prachtige beschrijving van die ervaring van bodemloosheid. Je zou het kunnen lezen als een poging van de schrijver iets onmogelijks te doen, namelijk iets in woorden te vatten wat hij zich onmogelijk kan herinneren, maar waarvan hij wel de fatale psychische gevolgen kent: zijn vroeggeboorte. Die heeft niets van een warm welkom: hij groeit niet langzaam in zijn omgeving, hij stuit niet gefaseerd op ‘objecten’ die hem stap voor stap tot zelfbewustzijn brengen, tot het besef dat er tussen hemzelf en zijn omgeving verschillen bestaan die hem dwingen zich daarop in te stellen en die de wereld langzaam openen. Van geleidelijkheid is geen sprake, Pessoa beschrijft zijn ter wereld komen als een eindeloze val, als het duizelingwekkende neerstorten in een ruimte die telkens opnieuw openklapt in een nieuwe ruimte, nog leger, onbestemder en onherbergzamer dan de vorige.

> Ik val vanuit het valluik gindsboven door heel de eindeloze ruimte, in een meermaals oneindige en ijdele val zonder richting. Mijn ziel is een zwarte maalstroom, een lange tuimeling rond de leegte, het golven van de eindeloze oceaan rond een gat in het niets, en op het water, dat meer een draaien is dan water, drijven alle beelden van wat ik op aarde heb gezien en gehoord - huizen, gezichten, boeken, verzendkisten, flarden muziek en fragmenten van stemmen, opgenomen in een duistere en bodemloze werveling.

De laatste, als vaak geïsoleerde, zin van deze fragmenten bevestigt mijn vermoeden: ‘Mijn moeder is vroeg gestorven en ik heb haar nooit gekend...’ Moederloosheid, dat is het motief voor de totale existentiële vervreemding die uit heel dit dagboek spreekt. De wereld was er al, ineens, zonder enigerlei aankondiging, zonder dat de kou en de vreemdheid ervan konden worden getemperd door het beschermende omhulsel van de moeder.

> Ik ben als een reiziger die zich opeens in een vreemde stad bevindt zonder te weten hoe hij daar is beland, en ik moet denken aan hen die hun geheugen verliezen en gedurende lange tijd een ander zijn. Ik ben lange

> tijd een ander geweest - sinds mijn geboorte en bewustzijn - en thans ontwaak ik midden op de brug, voorovergebogen over de rivier en in de wetenschap dat ik steviger besta dan tot nu toe. Maar de stad is mij onbekend, de straten zijn nieuw voor me en mijn kwaal kent geen geneesmiddel.

Deze onvoorbereide aankomst, dit plotselinge ontwaken - het zijn beelden die het ter wereld komen als sociaal wezen andermaal als een volstrekt abrupte gebeurtenis beschrijven, zonder de pre- en postnatale voorgeschiedenis die er hoe dan ook moet zijn geweest. Als Pessoa in dit verband over geheugenverlies spreekt, dan omdat hij geen enkele wezenlijke reden heeft in een doorwerking van die onbewuste, pre-individuele voorgeschiedenis te geloven. Toen immers had hij het vertrouwen moeten opdoen dat de wereld meer is dan het tranendal dat erom vraagt zo radicaal mogelijk ontkend te worden in regressieve fantasieën of ascetische praktijken.

Er is één plek in het boek waar Pessoa zijn moederloosheid in biografische zin verheldert. Het zijn schrijnende fragmenten, ongeveer halverwege het boek:

> Ik kan me mijn moeder niet herinneren. Zij overleed toen ik een jaar was. Al wat er aan vertrooidheid en hardheid schuilt in mijn sensibiliteit, komt van de afwezigheid van die warmte en het zinloze heimwee naar die kussen die ik me niet herinner. Ik ben onecht. Ik ben altijd ontwaakt tegen andere borsten, gewiegd langs een omweg.
> Ach, het is het heimwee naar de ander die ik geweest had kunnen zijn dat me verstrooit en overvalt! Welke andere zou ik zijn geweest, had men mij de tederheid gegeven die gaat van de moederschoot tot het zoenen van een kindergezichtje.

En: ‘Misschien wordt mijn overgevoeligheid voor een groot deel bepaald door de weemoed geen zoon te zijn. Degene die mij als kind tegen het gezicht drukte, kon mij niet aan het hart drukken. Zij was ver weg, in een graf - zij die mij had toebehoord zo het noodlot had gewild dat zij mij toebehoorde.’ Over de vader bevat het boek precies één alinea:

> Mijn vader, die ver weg woonde, pleegde zelfmoord toen ik drie was en ik heb hem nooit gekend. Ik weet nu nog niet waarom hij verweg woonde. Ik heb er nooit om gegeven het te weten. Ik herinner me het bericht van zijn dood als een grote ernst bij de eerste maaltijden erna. Ze keken, herinner ik me, af en toe naar mij. En ik keek half begrijpend terug. Daarna at ik netter, want misschien keken ze zonder dat ik het zag nog steeds naar mij.

Die angst, dat ‘ze’ naar hem keken zonder dat hij dat kon zien, is hem altijd bijgebleven. En met die angst viel niet te leven. Het gevoel onbeschermd overgeleverd te zijn aan vreemde blikken, deed hem waar mogelijk wegkruipen en maakte hem onbenaderbaar. Elke belangstelling van een ander beschouwde hij als ‘een onkiesheid zonder weerga’; de enige acceptabele groet was er een die van elke hartelijkheid en welgemeendheid verstoken was. Waar sociale contacten onvermijdelijk waren, moesten ze op de kilst denkbare wijze worden afgehandeld, zodat de kans op een ongecontroleerde uitstroom of verstrengeling van emoties miniem bleef. Maar die vlucht naar voren, in de stoïcijnse verharding en het sociale isolement, had geen heilzaam effect, zeker niet op de wat langere termijn, ze maakte de problemen alleen maar erger, zoals Pessoa met genadeloze eerlijkheid erkent. Ze verergerde zijn ‘toch al overdreven gevoeligheid’, zodat ook het verlangen naar een totale emotionele ontremming steeds vaker en explosiever de kop opstak.

Dat verlangen wordt geformuleerd in woorden die rechtstreeks verwijzen naar de vroegste ervaring van kinderlijke ontreddering. ‘Een arm weesje, achtergelaten in de straten der gewaarwordingen, rillend van de kou op de hoeken van de Werkelijkheid.’ Liefst zou hij een beschutte ruimte willen die meeromvattend is dan die van de moeder-kindrelatie, hij wil ‘een schoot om op te huilen, maar dan een enorme schoot, vormeloos en ruim als een zomernacht en vooral nabij, warm, vrouwelijk, voor een open haard...’ Een opmerkelijke formulering: de uitdijing van de schoot tot in de ruimte moet er een zijn zonder onderbrekingen, tot hoe ver ze ook ‘in de zomernacht’ reikt. Nooit mag ze iets krijgen van een verte, het schootcontinuüm moet overal voor een gelijkmatige nabijheid en warmte zorgen die elke contingentie uitsluit en elke verte neutraliseert.

In fragmenten als deze wordt, vaak nauwelijks merkbaar, het heimwee naar de nooit gekende moederlijk intieme bescherming gekoppeld aan die naar een meeromvattende, kosmisch-religieuze bescherming. Het aan zijn lot overgelaten ‘weesje’ kent althans van één vader de naam: ‘men zei mij dat hij God heette, maar die naam betekent niets voor mij. Soms, 's nachts, wanneer ik me eenzaam voel, roep ik om hem en huil en probeer me hem die ik zou kunnen beminnen voor te stellen...’ Maar telkens ook beseft hij dat zijn religieuze voorstellingsvermogen te zwak en te kunstmatig is om de kou en de vreemdheid duurzaam buiten te houden.

> Wanneer zal er een eind komen aan dit alles, deze straten waarin ik mijn ellende voortsleep, die treden waar ik mijn kou verberg en de handen van de nacht voel tussen mijn lompen? Als God me op een dag zou komen halen, me naar zijn huis brengen en me warmte en genegenheid

> geven... Soms denk ik dit en dan huil ik van vreugde als ik bedenk dat ik het kan denken... Maar de wind giert door de straat en de bladeren vallen op de stoep... Ik sla mijn ogen op en zie de sterren die geen enkele zin hebben... En van dit alles blijf alleen ik over, een arm verlaten kind dat door geen enkele Liefde als zoon wil worden aangenomen en door geen enkele Vriendschap als speelmakkerdje aanvaard.
> Ik heb het te koud. Ik ben zo moe in mijn verlatenheid. O Wind, ga mijn moeder halen. Breng me in de Nacht naar het huis dat ik niet ken... O Stilte, geef mij [...] mijn min en mijn wieg terug en het lied waarmee ik in slaap viel.

Daarmee is *Het boek der rusteloosheid* ook cultuurhistorisch min of meer gesitueerd - in elk geval na de dood van God, zij het niet erg lang daarna: de wonden zijn nog niet geheeld. Als er bij Pessoa al een gewennings- of rouwproces heeft plaatsgevonden, heeft dat in elk geval niet tot acceptatie van zijn verweesdheid geleid. Pessoa treurt om wat Lukács de metafysische dakloosheid van de moderne wereld heeft genoemd. En hij verwijt die zijn ‘ouders’. Hij beseft als geen ander geboren te zijn in een wereld die, als gevolg van ‘het destructieve werk van de voorgaande generaties’, het ‘lompe criticisme van onze ouders’, geen enkele ‘zekerheid heeft te bieden op religieus vlak, geen hulp op moreel vlak en geen rust op politiek vlak.’ De verbittering daarover is groot: ‘In het huidige leven behoort de wereld enkel aan de dommen, de gevoellozen en de druktemakers. Het recht om te leven en te triomferen verovert men heden ten dage bijna op dezelfde manier als waarop men opsluiting in een gekkenhuis gedaan krijgt: via het onvermogen om te denken, amoraliteit en overdreven opwinding.’

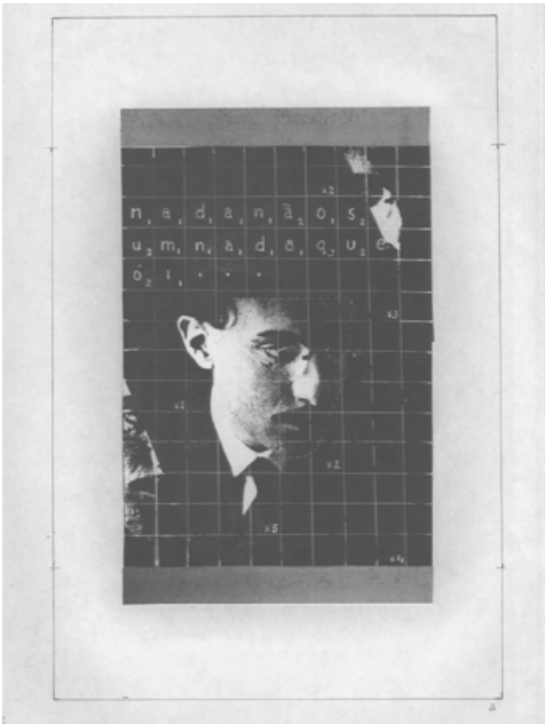
Toch beschouwde Pessoa zichzelf niet als pessimist. Een pessimist, wist hij, vormt de wereld naar zijn beeld en slaagt er zo in altijd thuis te zijn. Pessoa is ongeneeslijk thuisloos. Er is misschien geen boek waarin het ‘geworpen’ zijn van de moderne mens zo direct en illusieloos onder woorden is gebracht. Hoewel ‘geworpen’ nog te mooi klinkt, nog te veel de suggestie wekt dat er iemand is die min of meer bewust ‘werpt’. Het is Pessoa's ervaring in de eindigheid van zijn individualiteit te zijn gevallen, gestort misschien nog eerder, als een ongeleid projectiel, volstrekt onvoorzien en contingent, zonder het geringste spoor van een anonieme en onbewuste pre-individuele voorgeschiedenis. Ongetwijfeld heeft de catastrofe van die ‘kleine’ verwezing zijn blik gescherpt voor de grote, de metafysische verwezing.

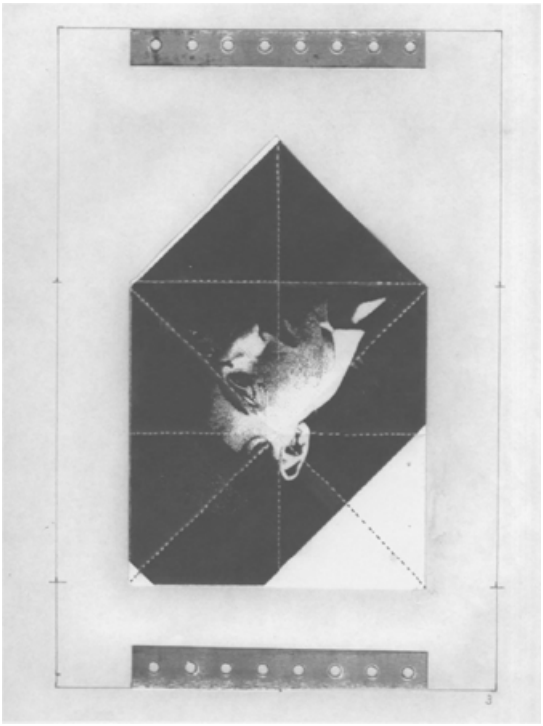
Wat *Het boek der rusteloosheid* tot zo'n uniek en verontrustend document maakt, is de onverschrokkenheid waarmee Pessoa zijn noodlot onder ogen probeert te zien. Hij zocht - buiten zijn schamele dromen - niet naar surrogaatbevredigingen. Hij probeerde evenmin zijn frustraties te verdringen,

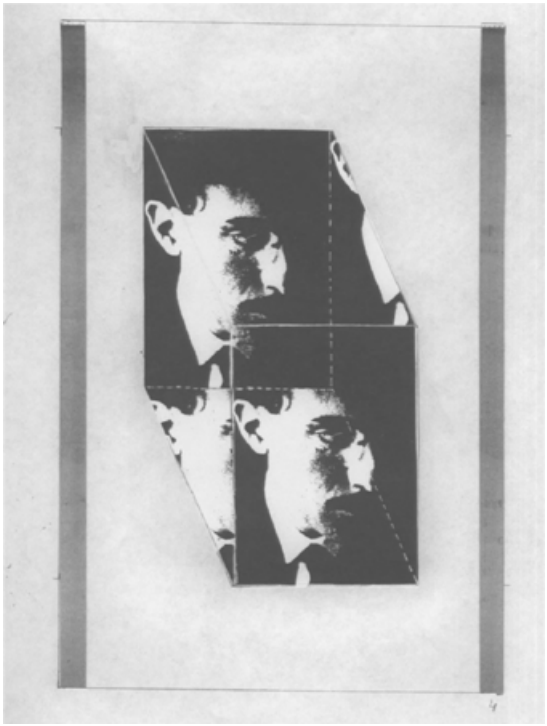
zoals om hem heen op grote schaal gebeurde. Hij vermoedde dat die verdringing, de dieptepsychologische motor van alle ambitieuze vooruitgangsprogramma's van de Westerse wereld, alleen maar tot nieuw onheil zou leiden; hij verafschuwde het blinde, energieke enthousiasme van ‘de dommen, de gevoellozen en de druktemakers’, die bezig waren de wereld te herdefiniëren als een permanent bouwproject. Omdat hij zich enthousiasme uitsluitend in die overspannen en (zelf) destructieve vorm kon voorstellen, koos hij voor de onthouding, zo radicaal mogelijk. Hoewel ‘koos’ niet het goede woord is; getraumatiseerd en haast pathologisch contactgestoord als hij, de geboren eenling, nu eenmaal was, restte hem geen andere mogelijkheid.

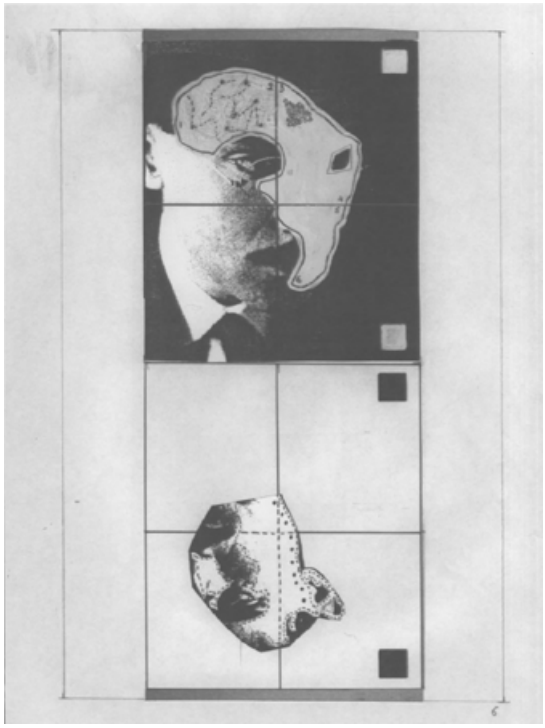
Cyrille Offermans (1945). Recente publicaties: Sporen van Montaigne *(essays, 1994)*, De vogelman *(jeugdroman, 1996)*, Dag lieve vis *(essays, 1996)*, Dossier Simon N. *(jeugdroman, 1997)*, De ontdekking van de wereld *(essays, 2000)*, Rosa *(jeugdroman, 2000)*, Het licht der rede. De Verlichting in brieven, essays en verhalen *(2000)*.

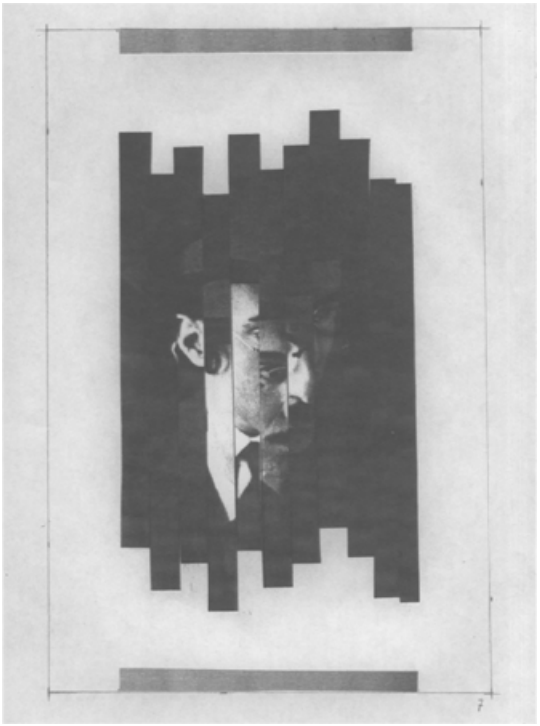
Willem Broens
Hij ziet de werkelijkheid één voor één

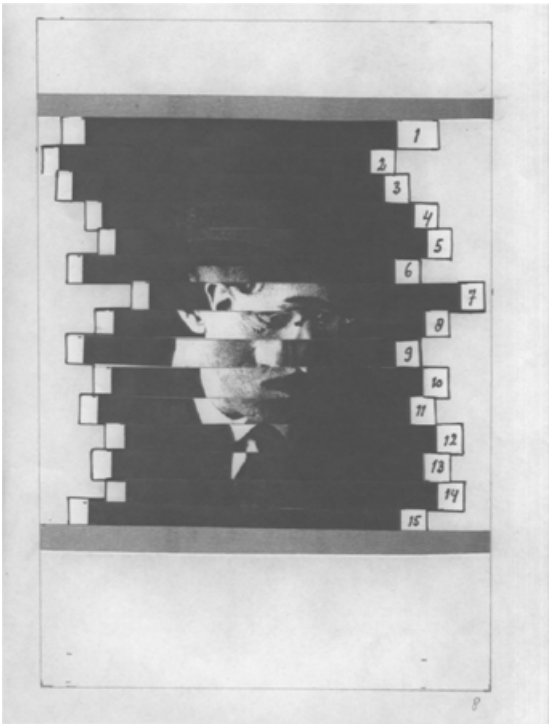


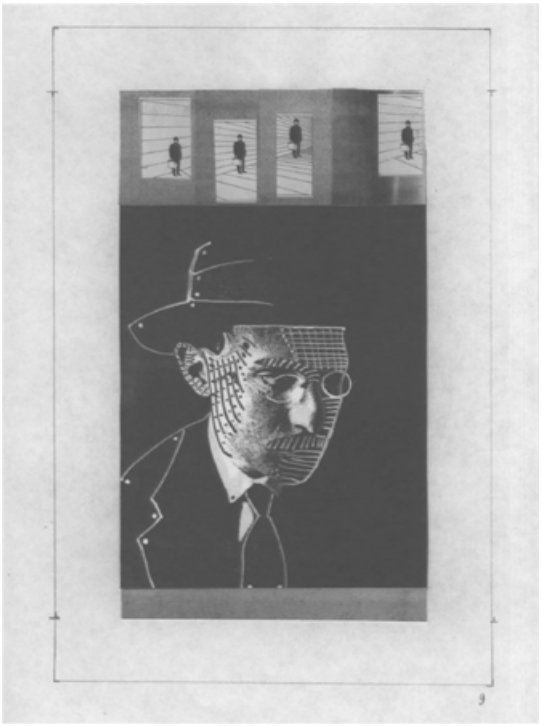









1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15



Yke Schotanus

Pessoa in de Nederlandse poëzie

Ergens in het begin van de jaren tachtig las ik, vermoedelijk in een bespreking van de *Ode van de zee*, de voorspelling dat het aanzien van de Nederlandse poëzie drastisch zou gaan veranderen onder invloed van een mij toen nog onbekende dichter: Pessoa. Dat deze Pessoa 'iedereen' zou gaan beïnvloeden vond ik later (in 1983) terug in *Maatstaf*. Inmiddels is het twintig jaar later en ziet de Nederlandse poëzie er inderdaad anders uit. In hoeverre dit te danken is aan de publicatie van August Willemsens Pessoa-vertalingen (1978, 1981) is echter de vraag. Waar Rob Schouten niet aflaat te beweren dat de Nederlandse poëzie niet denkbaar is zonder Pessoa, wordt deze Portugese dichter niet eens genoemd in *Aan de monding van al die rivieren*, Redbad Fokkema's geschiedenis van de naoorlogse Nederlandse poëzie.

Een probleem is natuurlijk dat het proces van beïnvloeding vaak onbewust verloopt en nauwelijks achterhaalbaar is. Martin Reints schrijft hierover: 'Stel dat je bij een vergelijking van het werk van twee dichters overeenkomsten vindt, dan sta je voor de onbeantwoordbare vraag waar die overeenkomsten op duiden - invloed? navolging? verwantschap? toeval? [...] Dergelijke vondsten worden meestal niet gewichtiger verantwoord dan met het suggestieve "frappant", het bijgelovige "dat kan geen toeval zijn" of het absurde "deze twee passages lijken met elkaar in verband te willen worden gebracht".' Dat ik mij, net als Reints, toch aan een artikel over beïnvloeding ga wagen, heeft behalve met mijn fascinatie voor die voorspelling van lang geleden, vooral te maken met de merkwaardige tegenstelling tussen de inzichten van Schouten en die van Fokkema. Bovendien is er een indrukwekkende lijst dichters die in of buiten hun werk expliciet een verband legden tussen hun eigen poëzie en die van Pessoa.[1.]

Het oeuvre van Fernando Pessoa maakt het zoeken naar mogelijke invloeden er niet makkelijker op, want het is allesbehalve homogeen. Behalve zijn 'eigen' werk schreef Pessoa immers ook dat van een aantal door hem zeifin het leven geroepen dichters met soms strijdige standpunten. Drie van deze 'heteroniemen' werden minstens zo groot als hijzelf: Alberto Caeiro, Ricardo Reis en Álvaro de Campos. Het is dan ook een schande dat Pessoa niet voorkomt in de *Encyclopedie van de fictieve kunstenaars*. Wat alle heteroniemen met elkaar en met Pessoa gemeen hebben, is dat ze moeite hebben met de metafysica, veel redeneren en behoorlijk wat abstracte begrippen gebruiken. Verder paren de meesten een zeer open, vrije vorm aan een eenvoudige zinsbouw en woordkeus.

1. Er komen in dit artikel nauwelijks Belgische auteurs voor. Toch moet Pessoa volgens de Poëziekrantenquete van 2000 in Belgie een veel grotere invloed hebben gehad dan in Nederland.

Maskerade

Dat Pessoa zo ver ging zich op te splitsen in verschillende dichters is iets dat op zich al tot de verbeelding spreekt. Toch heeft dit aspect van zijn werk op het eerste gezicht geen navolging gevonden, ook niet volgens Schouten. Ik ken maar één duidelijk heteroniem in Nederland (Marieke Jonkman, een schepping van Henk van der Ent, die ook dicht onder het pseudoniem Anton Ent) maar van een relatie met Pessoa lijkt me hier geen sprake. Toch denk ik dat de kous hiermee niet af is. Achter Pessoa's maskerade, dat (serieuze) 'spel' met heteroniemen, gaat een poëzieopvatting schuil die wel degelijk weerklank heeft gevonden. In ieder geval bij Komrij en bij Schouten zelf. Voor Pessoa is een gedicht geen uiting van een persoonlijk gevoel. Hij beschrijft, als een toneelschrijver, de gevoelens en gedachten van allerlei personages. Zo laat hij zijn heteroniemen dingen opschrijven waar hij als privé-persoon niet achter staat, maar als auteur tevreden mee kan zijn. Ook als hij onder zijn eigen naam schrijft, spreekt hij echter niet voor zichzelf. In *Autopsychografie* schrijft hij:

> De dichter wendt slechts voor
> Hij veinst zo door en door
> Dat hij zelfs voorwendt pijn te zijn
> Zijn werkelijk gevoelde pijn.

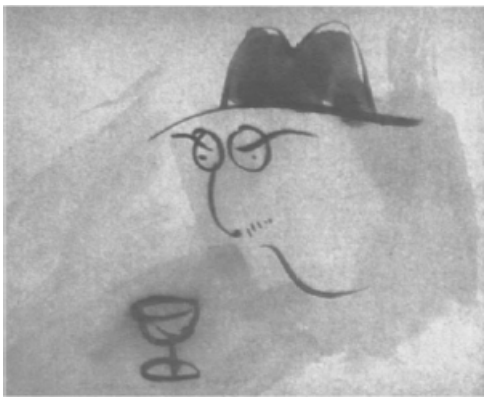
Natuurlijk zijn er meer dichters geweest die dit soort opvattingen huldigden (zoals Pessoa's tijdgenoten Rilke, Eliot en Nijhof), maar de radicale consequenties die Pessoa eruit trok zijn uniek. Het is dan ook geen wonder dat rasveinzer Komrij zich aangesproken voelde door Pessoa's werk (ondanks de losse vorm van het grootste deel ervan). Hij kwam er, zoals Guus Middag liet zien in *Er is alleen maar buitenkant*, zinnen tegen die sprekend op de zijne lijken. Van beïnvloeding kan in dit geval geen sprake zijn, maar Komrij maakte graag van de gelegenheid gebruik om aan de hand van Pessoa's werk zijn eigen poëzieopvattingen te verdedigen.

Ook Rob Schouten schreef, voor hij Pessoa leerde kennen, poëzie waarin de dichter schuil gaat achter ironie, maskerades en een strakke vorm. Zo besluit hij het sonnet 'Niets aan' met het volgende bericht aan zijn lezers:

> Ach blijf trouwens maar weg! Ik speel een spel
> waar nooit iets aan zal zijn. Ik weet het wel.

Schouten is dan ook minstens zo enthousiast over Pessoa als Komrij. Alleen ziet Schouten er juist een aanleiding in om de maskerade (gedeeltelijk) op te

geven. ‘Ik kreeg een schok van zijn durf,’ zo zegt hij in een interview met Rogi Wieg, ‘van zijn ongebreideldheid, van de manier waarop hij filosofische problemen aansneed. Ik merkte dat ik [...] niet in staat was om een blauwdruk van mijn gedachten te geven, op papier.’ Waar Pessoa zijn ideeën put uit het dagelijks leven, stonden Schoutens gedichten daar ver van af, vindt hij zelf, het was ‘poëzie van een houding, van geposeerd cynisme’. Wie de bundels van Rob Schouten en de toelichtingen daarbij leest, ziet dat Schouten inderdaad vrijer en persoonlijker is geworden, al is de breuk met zijn vroegere poëzie allesbehalve radicaal. De vorm blijft strak en ironie blijft een belangrijk wapen. Schouten moet nog altijd niets hebben van persoonlijke gevoelsuitstortingen. Ik denk dan ook dat hetgeen hem zo aanspreekt in Pessoa is, dat deze zo'n persoonlijke gedachtewereld op papier kan krijgen zonder echt persoonlijk te worden. Ook John Berryman bewondert hij omdat deze erin geslaagd is ‘zijn eigen leven, [...] tot poëzie te transformeren waarin geen spoor van anekdotiek of autobiografisch effectbejag zit.’ ‘Het is poëzie van de menselijke geest,’ zegt hij. Volgens mij is dit wat Schouten wil, ook in zijn eerste bundels al: het (eigen) dagelijks leven op een minder persoonlijk, filosofisch plan brengen. In die eerste bundels is het voornaamste middel om te voorkomen dat de gedichten al te persoonlijk en anekdotisch worden echter de ironie, terwijl de latere Schouten (ook) probeert zich te concentreren op zijn gedachtewereld, zijn ‘gewaarwordingen’. Een titel als *Bij bewustzijn* spreekt wat dat betreft boekdelen.



Tekening. Frank Koenegracht

Dat er meer dichters zijn die zich juist vanwege zijn maskerade aangetrokken voelen door Pessoa sluit ik niet uit. Er zijn sinds 1978 veel dichters geweest, die zich achter maskers van ironie verschuilen, of hun gedichten schrijven vanuit personages. Ironische romantici zijn behalve Schouten en Komrij bijvoorbeeld hun *Maatstaf*-collega Anton Korteweg en jongere dichters als Ruben van Gogh en Ingmar Heytze. Van de dichters die in hun gedichten personages aan het woord laten noem ik: Spinoy, Lieske, Van

Daalen, Jansma, Verbart, Koenegracht, Menkveld en de dichters/toneelschrijvers Nasr, Wittenbols en (Benno) Barnard. Ik kan echter alleen bij Lieske, Koenegracht en Barnard iets vinden dat op Pessoa wijst. Barnards voorspelling in *Maatstaf*(!) dat Pessoa binnenkort iedereen zou beïnvloeden noemde ik al. Iedereen, daar hoort hij zelf ook bij. Eliot (ook een 'dramatisch' dichter) is veel nadrukkelijker aanwezig in Barnards werk, maar aan zijn poëzie is dat niet goed te zien.

In het werk van Thomas Lieske is een duidelijker spoor van Pessoa terug te vinden. In een van de gedichten uit *Een tijger onderweg* wovdt verteld over een Portugese stem die regels van Pessoa declameert 'langzaam, zo gewoon tussen de tijden / van de treinen door die hijgend opgeheven bleven wachten'. Er wordt een wereld zichtbaar die anders nooit in beeld komt. 'De rand van ons bestaan [..] een blinde in de vorm van god, die traag / de haven binnen draait.' Aan deze regels is goed te zien dat voor Lieske de dingen die zijn geestesoog ziet even reëel zijn als de 'gewone' werkelijkheid. Dit geldt (ik kom daar nog op terug) ook voor Pessoa. Verder vind ik het moeilijk verwantschap aan te tonen. Lieskes toon en thematiek bieden vooralsnog weinig aanknopingspunten. Toch geven dit soort droomwerelden, de maskerade die Lieske opvoert en zijn ongewoon vrije vorm te denken.

Koenegracht ten slotte nam een vertaling van een gedicht van het heteroniem Alvaro de Campos op in een van zijn bundels en publiceerde bovendien drie tekeningen van Pessoa in de bibliofiele uitgave *Zullen we dansen schat*. Op Koenegrachts poëzie kom ik later terug, maar één van de drie tekeningen wil ik hier alvast bespreken. Het gaat om een tekening van een tafel met een fles en een glas wijn erop en drie portretten van Pessoa. Eén portret hangt, aan een speld in het luchtledige, achter de tafel. Vlak ervoor zijn twee papieren handjes vastgeprikt in het tafelblad. Het is net alsof de meester daar zit en triest naar zijn evenbeeld kijkt dat (eveneens vastgeprikt) voor hem op tafel ligt. Het derde portret, dat aan een afwezige muur lijkt te hangen, kijkt over zijn schouder mee. Een mooier portret van de man die zichzelf van alle kanten bestudeerde en zich eindeloos opsplitste in papieren personages, helemaal geïsoleerd van de werkelijkheid, is nauwelijks denkbaar. Ik denk overigens dat het Koenegracht gaat om een ander portret: dat van een uiterst triest en somber figuur, die vast zit in zichzelf en zich kapot drinkt. Dat is het natuurlijk ook, maar bij het tot stand komen van deze tekening speelt de opsplitsing in meerdere personen toch een duidelijke rol.

Caeiro en De Campos

Van de afzonderlijke heteroniemen zijn het volgens Rob Schouten vooral Alberto Caeiro en Álvaro de Campos die in Nederland weerklank hebben

gevonden. Zij lieten een primitief geluid horen dat in Nederland niet bekend was. Het symbolisme van Pessoa ‘zelf’ en het klassieke werk van Ricardo Reis brachten naar zijn oordeel te weinig nieuws om op te vallen en navolging te vinden. Hoewel ik denk dat Schouten in grote lijnen gelijk heeft wat betreft de invloed van Caeiro en De Campos, blijkt alleen al uit het bovenstaande dat het beeld niet helemaal klopt. Toch concentreer ook ik mij op dit tweetal.

De gedichten van Alberto Caeiro vallen op door de eenvoudige bewoordingen en de onregelmatige regellengte. Caeiro geeft in dit ‘proza van zijn verzen’ vooral een overtuiging weer. Hij wijst elke metafysica af en wil de werkelijkheid alleen nog maar als werkelijkheid zien.

> Ik zag dat er geen Natuur is.
> Dat Natuur niet bestaat,
> Dat er bergen zijn, valleien, vlakten,
> Dat er bomen zijn, bloemen en grassen,
> Dat er stenen zijn, rivieren,
> Maar dat er geen geheel is waartoe dit behoort,
> Dat een ware, werkelijke samenhang
> Een ziekte van ons denken is.
>
> [fragment van gedicht *XLVII* uit *De hoeder van kudden*]

Caeiro hecht dan ook nergens een diepere betekenis aan en probeert het leven te nemen zoals het komt.

> Als ik wist dat ik morgen zou sterven
> En het was overmorgen lente,
> Zou ik tevreden sterven, omdat het overmorgen lente was.
> Als dat haar tijd is, wanneer dan zou ze moeten komen tenzij op haar tijd?
> Ik houd ervan dat alles werkelijk is en alles zo als het moet zijn;
> Daar houd ik van omdat het zo zou wezen ook als ik er niet van hield.
> Daarom, als ik nu sterf, sterf ik tevreden,
> Want alles is werkelijk en alles is zo als het moet zijn.
>
> [fragment van titelloos gedicht, gedateerd: 7-11-1915]

Enkele specifieke stijlkenmerken zijn de tautologie, het gebruik van abstracte woorden en de betoogtrant. Alle gedichten van Caeiro zijn redeneringen. Het werk van Álvaro de Campos wordt doorgaans in tweeën gedeeld: de

grote oden uit het begin van zijn carrière en de kortere, sombere verzen van na 1923. Het meest opmerkelijke daarvan, ‘Sigarenwinkel’, beslaat overigens nog altijd ruim honderdvijftig regels. Net als die van Caeiro zijn de regels van De Campos ongelijk van lengte, eenvoudig van woordkeus en proza-achtig van toon, al schrijft De Campos wel wat gezwollener, vooral in de oden. Bij hem valt vooral het parallellisme op als stijlmiddel, naast de betoogtrant en de wederom grote hoeveelheid abstracte woorden. Zijn thematiek is gedeeltelijk verwant met die van Caeiro. Ook hij gaat zonder metafysica door het leven. Alleen heeft hij het daar moeilijk mee.

> Geloven in mijzelf? Nee, noch in wat dan ook.
> Laat de Natuur over mijn koortsig hoofd
> Haar zon uitstorten en haar regen, de wind die mijn haren weet te vinden,
> En laat de rest maar komen als het komt, of komen moet, of anders
> komt het niet.
> Hartlijdende slaven van de sterren
> Hebben wij de wereld al veroverd nog vóór uit bed te komen;
> Maar we worden wakker en ze is ondoorzichtig,
> We staan op en zij is vreemd,
> We gaan het huis uit en zij is de hele aarde,
> Plus het zonnestelsel en de Melkweg en het Onbegrensde.
>
> [fragment uit *Sigarenwinkel*]

Het gedachtegoed in deze regels is vrijwel gelijk aan dat in de Caeiro-fragmenten hierboven, maar het levensgevoel is tegengesteld. De Campos blijft dan ook zoeken naar zin, samenhang, metafysica. Pas tegen het eind van het gedicht geniet hij een ogenblik (meer niet) van ‘de bevrijding van alle speculaties / en het besef dat metafysica een gevolg van zich niet lekker voelen is’, waarna het nog geruime tijd duurt voor het universum ‘zijn vorm weer [krijgt] zonder hoop noch ideaal’.[2] Een somber *happy end*, eerder berustend dan vreugdevol.

Het besef dat het leven zinloos is en zijn eigen leven vooral een leven in gedachten en op papier, beheerst de tweede helft van het oeuvre van De Campos. In de eerste helft daarentegen presenteert De Campos zich als iemand die het leven in al zijn facetten onderzoekt. Overigens doet hij dat ook dan alleen op papier en in gedachten, zodat uiteindelijk de melancholie overheerst. Het grote sadomasochistische avontuur dat de ikpersoon (mee) maakt in de *Ode van de Zee*, speelt zich uitsluitend af in diens hoofd en vervult hem achteraf met droefheid en schaamte. Wat dat betreft is er toch

2. Het is niet gebruikelijk kritiek te uiten op de, inderdaad voortreffelijke Pessoa-vertalingen van August Willemsen, maar ik vraag me af of het ‘noch’ hier geen ‘of’ moet zijn. Nu staat er ‘noch zonder ideaal’, dus ‘met ideaal’, en dat lijkt me niet de bedoeling.

niet veel verschil met de latere De Campos, die in gedachten de zelfmoord verkent in een gedicht dat begint met de regels: ‘Als je je doden wilt, waarom wil je je dan niet doden?/O, grijp je kans! Want ik, die zozeer dood en leven liefheb,/Zou mij ook, indien ik mij zou durven doden, doden...’ De Campos' poëzie is poëzie van de geest. Het gaat daarin niet om de weergave van de tastbare werkelijkheid, maar om de werkelijkheid van de geest, de gewaarwording. Wat zich in zijn gedachten of voor zijn geestesoog afspeelt, is minstens zo reëel als de wereld om hem heen. En hij gaat daar ver in. Zo extreem als Caeiro is in zijn afwijzing van de metafysica, zo extreem is De Campos in de weergave van de uithoeken van zijn geest.

Grootse vrij verzen

Gezien de nadruk die Schouten legt op het primitieve, primaire en ‘ongebreidelde’ van deze dichters zou je in eerste instantie grootse, vrije verzen verwachten. Poëzie die niet klassiek is, niet symbolistisch en zich niet houdt aan een vaste vorm. Breed uitwaaierend over de pagina en allesbehalve ingetogen van toon. Iets als het werk van Lieske. Of de vertalingen van het werk van Pessoa werkelijk zo'n bevrijdende uitwerking hebben gehad op de Nederlandse poëzie is echter de vraag.

Rob Schouten laat in *Hoe laat is 't aan den tijd* zien hoe die Nederlandse poëzie, die in het begin van de jaren tachtig steeds homogener is geworden, na 1985 wordt opengebroken, onder andere door een aantal dichters die volgens hem beïnvloed zijn door Pessoa. Hij gaat daarmee echter voorbij aan het feit dat de Pessoa-vertalingen er al in 1978 waren en dat hij ze op andere plaatsen graag in verband brengt met mensen als Kopland en Bernlef, dichters van wie vaak gezegd wordt dat ze rond 1980 duidelijk opschuiven naar de soort poëzie waar na 1985 mee gebroken werd. Een poëzie ‘waarin waarneming en reflectie centraal staan’ en waarin de dichter zich steeds bewust is van hetgeen hij denkt en schrijft. Bijna overbewuste, filosofische poëzie dus, een omschrijving die ook heel goed past bij de poëzie van Pessoa. Want waar in de naoorlogse Nederlandse poëzie het beeld regeert, strooit Pessoa ‘ongegeneerd’ (ik weet het, dit is een anachronisme) met redeneringen en abstracte, of zelfs grote woorden (metafysica, ziel, het leven, niets). Het is niet voor niets dat Schouten zelf vooral viel voor de manier waarop Pessoa zijn *gedachtewereld* onder woorden brengt.

Het werk van Pessoa past hoe dan ook minstens zo goed bij de ontwikkelingen in de Nederlandse poëzie rond 1980 als bij die van na 1985. Alleen al de brede waardering voor de vertalingen van Willemsen bracht de verschillende stromingen bij elkaar. Pessoa is op een toegankelijke manier abstract, op een menselijke manier onpersoonlijk en op een filosofische manier con-

creet. Bovendien heeft hij ook zelf allerlei dichters en stromingen in zich verenigd. Het gaat veel te ver om het naar elkaar toe groeien van al die dichters aan Pessoa toe te schrijven, een aantal belangrijke mijlpalen in dat proces (zoals het verschijnen van *Chrysanten, roeiers* van Hans Faverey) dateert al van voor 1978, maar zijn werk heeft er, denk ik, wel aan bijgedragen. In ieder geval valt één van de belangrijkste thema's rond 1980 samen met het hoofdthema van Pessoa's heteroniem Caeiro.

Er zijn geen dingen dieper dan de dingen

'Er zijn geen dingen dieper dan de dingen,' dichtte Marc Reugebrink (voor velen het symbool van de poëzie waarmee gebroken moest worden) rond 1985. Voor Caeiro was dit geen probleem. Hij vond dat je de dingen de dingen moet laten en ze elke dag als nieuw moet bekijken. Een onuitvoerbaar program, volgens velen. Toch heeft het een grote aantrekkingskracht. Varianten erop komen althans bij veel van de naar elkaar toe groeiende dichters voor. Jaques Hamelink, een dichter uit de abstracte hoek bijvoorbeeld, dicht tussen 1978 en 1983 de uiterst toegankelijke bundel *Gemengde tijd*, met daarin de regels:

> De natuur is niet wat de mens denkt. De rotsen,
> niet naar zijn beeld gemaakt, zijn onbezield.
> Het zeewater is koud maar niet van geestdrift of woede.
> Het plantje dat de steen nog leven afperst
> betekent alleen zichzelf.

Het maakt natuurlijk verschil of je afscheid neemt van een natuur waarin alles bezield is (zoals Hamelink hier) of van een natuur waar, door de een of andere goddelijke instantie ordening in is aangebracht (zoals Caeiro), maar de conclusie is gelijk, net als de toon van de bijpassende verzen. Een plantje is een plantje, een steen is een steen. Heel wat minder 'ongebreideld' dan de toon van Hamelinks vroegere werk.

> God zij dank dat stenen slechts stenen zijn
> en rivieren niets dan rivieren

Zo begint het Caeiro-citaat dat Kopland als motto meegaf aan zijn bundel *Dit uitzicht*, een bundel die algemeen wordt gezien als een overgangsbundel in zijn werk. De verandering zit hem bij Kopland echter niet in een nieuw inzicht, noch in een vrijere vorm. Kopland is al heel lang een scherp waarnemer, die elke metafysica afwijst en beseft dat hij niet meer kan doen dan de

dingen die hem voor vragen stellen zo precies mogelijk noteren. Hij doet dat, net als Caeiro, al decennia lang ‘in het proza van zijn verzen’. De verschuiving in Koplands werk, al dan niet onder invloed van de kennismaking met Caeiro, is er een naar kortere, abstractere verzen, waarin de filosofische kant van zijn thematiek meer nadruk krijgt. Over Koplands verhouding tot Caeiro en De Campos staat elders in dit nummer een uitgebreider artikel van Ron Elshout. Ik wil daar slechts een paar dingen aan toevoegen. Wat mij treft als ik Kopland naast Caeiro leg, is dat Kopland het onleefbaar geachte programma van Caeiro toch weer ombuigt naar iets troostrijks. Het motto van *Dit uitzicht* krijgt bij hem een nieuwe inhoud. In het tv-programma *Van de schoonheid en de troost* sprak hij erover dat het heel troostrijk kan zijn om de werkelijkheid onder ogen te zien zonder haar te begrijpen, alleen maar te weten: zo is het dus. Hoe waar dit is, toont zijn tweeluik *Portret*, over het overlijden van een dierbare. Op de keper beschouwd is dat een keihard gedicht waarin weinig anders gebeurt dan vaststellen hoe dood die ander is en toch is het uitermate troostrijk. Voor even. Dan komt het vragen en verlangen weer, maat dat hoeft echter niet altijd erg te zijn. In het pasverschenen gedicht *Het verlangen naar een sigaret* concludeert Kopland dat zijn verlangen naar een sigaret, geen verlangen naar een sigaret is, maar een verlangen om het verlangen. Dat verlangen is blijkbaar een behoefte op zich. In hetzelfde gedicht staan de regels: ‘God kan ondoorgrondelijke dingen met ons doen/dankzij het feit dat hij niet bestaat.’ Ik lees dit als: God zij dank dat er geen metafysica is, dan kunnen wij nieuwsgierig blijven, verlangen.

Ook voor Bernlef zullen de ideeën van Caeiro niet heel erg nieuw zijn geweest. Bernlef is al zijn hele leven bij uitstek een dichter die probeert de dingen te laten spreken. Zo ging hij in de jaren zestig en zeventig bijzonder ver met zijn pogingen de dingen als nieuw te zien, zonder te interpreteren: ‘Zo zijn er wel meer verbanden / te leggen / men kan het echter / ook/ net zo goed niet doen.’ (uit: *Ben even weg*, 1965) Het is dan ook niet verbazingwekkend dat hij, zoals Schouten beweert, buitengewoon enthousiast reageerde op de vertalingen van Willemsen. Ook bij hem echter wordt gaandeweg steeds duidelijker waar het hem bij dat kijken naar die dingen eigenlijk om te doen is en ook hij wordt daarbij steeds abstracter. ‘Maar laten wij / dichterbij komen en / net zo proberen te zwijgen / als deze stenen / die als een mozaïek verschieten / in het dalende licht //[...] Dat is het geluid van foto's: / er waren mensen, eens en zij / spreken zich in dit, ons kijken / uit.’ (‘Plek’, uit *Wolftoon*) Het Caeiro-achtige gelukzalige kijken is de latere Bernlef niet meer gegeven. Het komt rond 1980 alleen voor in gedichten als ‘Geluk’, waarin een paard hem herinnert aan deze verloren manier van kijken en ‘Stilleven’ waarin hij een landschap beschrijft waarin de tijd afwezig lijkt. Verder staat Bernlefs kijken meer en meer in het teken van de verstrijkende

tijd. Het klassieke ‘Meer in dingen dan in mensen’ klinkt dan ook eerder naar De Campos dan naar Caeiro. ‘Leven is de buitenkant van de dood’ zegt De Campos ergens. Bernlef dicht: ‘Omdat de dood in mensen huist / de buitenkant van dingen is / kan ik alleen in dingen leven zien.’

Nieuwe poëzie

Het is tekenend dat *Meer in dingen dan in mensen* in 1986 als uitgangspunt werd genomen voor de polemische bundel *Welke dingen? Welke mensen?* (uitgegeven bij Perdu). Een bundel vol tegengedichten, begeleid door artikelen over een nieuwe poëzie. Die nieuwe poëzie is er gekomen. De gemiddelde lengte van een gedicht is enorm toegenomen en de toon ervan lijkt steeds vaker op die van, bijvoorbeeld, Pessoa. Prozaïscher dan de uiterst geconcentreerde talige en plastische poëzie die we hier gewend waren, maar minder kaal dan die van de zestigers (al zitten er heel wat zestigerinvloeden in). Het is echter juist de wat rustiger poëzie die aan Pessoa doen denken. Echt ‘ongebreidelde’ dichters als Lieske, Boskma, Nasr en Pfeiffer en de van toon veranderde Beurskens, Anker en Van Daalen zijn veel moeilijker met hem in verband te brengen. Ze verwijzen zelf bovendien naar andere dichters. Een latere suggestie van Schouten klinkt dan ook plausibiler: dat, dankzij Pessoa, de ‘gewaarwording’ het wezenskenmerk van de huidige Nederlandse poëzie is geworden, ten koste van ‘realiteit’, ‘gevoel’ en ‘woordkunst’. Maar ook die uitspraak durf ik niet zomaar te onderschrijven. Zelfs de dichters die Schouten in dit verband noemt (Arjen Duinker, K. Michel en Elma van Haren) doen me twijfelen. Elma van Haren haalt haar inspiratie duidelijk uit het buitenland, de ‘gewaarwording’ staat centraal (het gaat bij haar altijd om haar eigen particuliere ervaring van de werkelijkheid in haar hoofd en om haar heen), en in sommige gedichten is duidelijk sprake van vervreemding, maar wat mij betreft kunnen haar voorbeelden net zo goed Spaanstaligen zijn, of Russen. Een echt inhoudelijk, of formeel aanknopingspunt ontbreekt. Dat is er bij Duinker en Michel wel.

De opgetogen toon waarmee het dich tersduo Arjen Duinker en K. Michel onder het ‘homoniem’ *Aap, noot. Mies* de Nederlandse poëzie binnen duikelt, is absoluut niet Pessoa-achtig en doet eerder denken aan Spaanstalige auteurs als Vallejo of (de door K. Michel vertaalde) Paz. Zo brutaal en veelkleurig is Pessoa nooit geweest. Wel is de Aap, noot, Mies-poëzie meteen doordrenkt van het besef dat de dichter niet moet willen interpreteren. De naam van het duo zegt wat dat betreft genoeg. Terug naar het begin van de taal, de opsomming, het noemen. En zelfs dat ‘noemen’ is al verdacht. K. Michel dicht in *Ja, naakt als de stenen* over ‘iets dat ontwricht of ontzet moet worden [...] om tussen de woorden de dingen / in al hun enkelvoud [...] te

zien zonder / aap noot mies ertussen.' Dit programma levert een poëzie van uitersten op. Van een droge opsomming van 99 genummerde caféobservaties in Duinkers debuutbundel *Rode oever*, tot ontregelende regels als: 'De berg is een kikker./ De vaas is een Massai.' in de gezamenlijke publicatie: *Welke dingen? Welke mensen?* Ook een gedicht met gewone zinnen behoort nog tot de mogelijkheden. Zoals Duinkers Caeiro-achtige idylle die begint met de regels: 'Waarom zou ik mij haasten? / Waarom zou ik sneller lopen dan de bloemen? / De bloemen die rustig en onbevangen tussen de bergen staan.' Op het hoogtepunt van dit gedicht krijgt de ikfiguur het, staande aan een rivier, voor elkaar te vergeten hoe vaak hij daar al gestaan heeft. Dan krijgt het gedicht een De Campos-achtige intensiteit:

> Nieuw is het woonwagenkamp langs de rivier
> Nieuw zijn de huizen achter mij, en de verzakte straten,
> Nieuw zijn de zware schepen, de torens, de insekten,
> Nieuw zijn de brug en de eilandjes van riet,
> De balkonnen, het wasgoed, de ramen.
> Nieuw is de schaduw van de muren,
> Nieuw mijn herinnering.
> Nieuw zijn de bloemen.
> Oh vuurrode bloemen dag na dag!
> Oh vuurrode bloemen, begin van de bergen, roofvogels!
> Oh vuurrode bloemen, met jullie voel ik mij verbonden!
> Waarom zou ik mij haasten?
> Ik zou niet weten hoe ik moest ademen!
> Hoe zou ik kunnen zien wat is als ik de mist inhaal?
> Ik zou voor gek staan, als ik riep 'de zon schijnt mooi!'

K. Michel is in de loop der jaren steeds nuchterder gaan formuleren om uiteindelijk, bijna als een zestiger, (compleet met *ready mades*), op realistische wijze een absurde wereld neer te zetten, vol wonderlijke samenhangen. Michel interpreteert nog altijd niet en combineert net als Duinker op een Pessoa-achtige manier verhaal, redenering en (dag)droom. Toch is het gevaarlijk hier de invloed van Pessoa te zien. Michel verwijst zelf naar heel andere dichters (Stevens bijvoorbeeld), en Martin Reints, een dichter wiens poëzie grotendeels dezelfde eigenschappen heeft, heeft mij verzekerd nauwelijks iets van Pessoa te kennen.

Duinker blijft naar mijn gevoel dichter bij Pessoa. Bundel na bundel volhardt hij in zijn strijd 'tegen de inhoud, tegen de persoonlijkheid, tegen de essentie' en probeert hij te zien zonder te interpreteren. In gedichten als 'Gistfabriek' uit *De gevelreiniger en anderen* benadert hij Pessoa zelfs qua

toon. Opmerkelijk genoeg lijkt het zuivere kijken Duinker nauwelijks moeite te kosten, voor hem is juist het zoeken naar verklaringen een opgave. Hij houdt het (in 'Gistfabriek') niet langer dan drie en een halve minuut vol. Het lijkt erop dat hetgeen voor Pessoa een gedachte-experiment was, voor Duinker gewoon realiteit is. Hij leeft in een absurde wereld, die hij moet aanvaarden en waar hij de mooie dingen uitplukt.

Toch is er een dichter die het programma van Caeiro nog consequenter uitvoert dan Duinker, al weet ik niet of hij Pessoa kent. Peter van Lier schreef met *Gegroet, O...* en *Iets zo eenvoudigs* twee bundels poëzie waarin het alledaagse wordt neergeschreven alsof het heel bijzonder is en dat helemaal zonder beschouwende woorden eromheen. Het resultaat is een idylle die minstens zo aantrekkelijk en onuitstaanbaar is (of is het: on *be*staanbaar?,) als de poëzie van Caeiro.

René Huigen (een tot *rust* gekomen Maximaal) heeft meer moeite met het programma van Caeiro. Het eerste gedicht van zijn bundel *Monument voor een verzonnen dichter* (Caeiro) legt de vinger meteen op de zere plek. De ik wordt wakker, ervaart het leven als nieuw, en vraagt zich af hoe hij dit vast moet houden. Hij twijfelt eraan of poëzie en leven wel hand in hand gaan. Het antwoord is nee. In het voorlaatste gedicht laat Huigen Caeiro's tautologieën dan ook mooi botsen op die van Faverey, een dichter die niet met tautologieën speelt om zich met de werkelijkheid te verbinden, maar om zich ervan los te maken. De ikfiguur brengt een bezoek aan het fictieve graf van Caeiro, maar de bloemen die hij hem brengt zijn niet de bloemen die hij hem brengt en zeker geen chrysanten (echte bloemen verdorren). Hij neemt echter wel zijn hoed af voor deze dichter. Want wat Huigens ikfiguur niet gelukt is, lukte Caeiro wel: 'poëzie van leven' schrijven, misschien juist, omdat hij niet bestond.

Somberheid

Dat de verhouding tot de dingen zo'n belangrijk thema werd en bleef, is ongetwijfeld mede te danken aan het werk van Pessoa, maar er zijn ook andere oorzaken. In de eerste plaats speelde het thema, op een andere manier, al een grote rol in de poëzie van verschillende 'zestigers' en in de tweede plaats kan ook Rotterdamse nuchterheid of Oosterse wijsheid leiden tot Caeiro-achtige regels. Dat blijkt wel uit de relativerende tautologieën van Jules Deelder of Cees Nootebooms boeddhistisch-getinte gedicht *Koude Berg* Toch sluit ik niet uit dat Nooteboom, die buitengewoon enthousiast moet hebben gereageerd op de vertalingen van Willemsen, zich behalve door het (Zen-)boeddhisme ook heeft laten inspireren door Pessoa. Terwijl hij de natuur in zijn eerste bundels oplaadde met 'zijn eigen' emoties

en een gepijnigd schreeuwend landschap opvoert, brengt hij in zijn latere werk een steeds grotere scheiding aan tussen het lyrisch ik en diens omgeving. Het levert rustiger regels op die af en toe inderdaad aan Caeiro of De Campos doen denken. De Campos vooral, want de toon is somber. De ik voelt zich buitengesloten. Zo vertelt een *Wijnstruik* hem dat hij haar drinkt 'om te vergeten/ dat de wereld een ding is/ waarin we beiden als dingen bestaan.' Overigens is dus ook Nooteboom iemand die eerder rustiger is geworden onder invloed van Pessoa (als daar al sprake van is) dan 'ongebreidelder'.

De sombere De Campos-achtige kant zie ik ook terug bij Tellegen en Koenegracht, hoe licht en luchtig beiden ook schrijven.

Tellegen ben ik gaan napluizen, omdat ik me (op Duinker na) geen andere dichter kon voorstellen die Pessoa's toon zo dicht benadert. De eenvoudige zinsbouw, de naïeve toon, het bizarre gebruik van (vaak concreet gemaakte) abstracties. Toch was ik verrast in het oeuvre van deze dichter, die nooit naar iemand anders verwijst, een gedicht te vinden met als titel *Denkend aan Pessoa*. Het staat in Teilegens somberste bundel *Gewone gedichten* en sluit naadloos aan bij de luchtige zwartgalligheid van de rest van de bundel. 'Het leven is niets, / maar er is tenminste nog vraatzucht.' Zo begint het. Wat volgt is een absurdistische oproep comités op te richten om de vraatzucht te redden, te eten en te drinken, 'want het leven is niets.' Hoe somber het gedicht ook is, de inspiratiebron is vermoedelijk niet De Campos maar Pessoa 'zelf'. Die schreef kort voor zijn dood de regel: 'geef mij nog wat wijn, want het leven is niets.'

Dit illustreert overigens mooi hoe klein in 1935 het verschil is geworden tussen Pessoa en De Campos, die in datzelfde jaar het gedicht maakte dat Frank Koenegracht vertaalde en opnam in zijn bundel *Alles valt* De toon ervan is die van het sombere *happy end van* 'Sigarenwinkel'. 'Waar ik moe van ben weet ik niet / Het zou niet helpen het te weten / want de moeheid zal dezelfde zijn.' Even verderop heeft hij het nog wel over 'de luxe van geen hoop te hebben', maar veel meer dan een glimlach kan er toch niet af. Uiteindelijk maken de relativeringen het gedicht alleen maar schrijnender. Het past dan ook perfect in een bundel van Koenegracht, iemand die al decennia lang humoristische, maar sombere gedichten schrijft. Vaak licht absurdistisch (het is opvallend hoe vaak het werk van de dichters die ik hier besproken heb absurdistische trekken vertoont). Hoe realistisch de situaties die Koenegracht neerzet ook zijn, er is altijd een verschuiving in de manier van kijken of beschrijven die ze vervreemdend maakt, ervoor zorgt dat je als lezer het gevoel krijgt in een vreemde en bedreigende wereld beland te zijn: 'In de mist staat de tuinploeg / als roerloos / als coniferen verspreid // Zo stil aan de harken geklonken.' Ook het feit dat Koenegracht af en toe een ander

dan zichzelf aan het woord laat, of zelfs: zich opsplitst in twee ikken, staat in dienst van deze vervreemding. Koenegrachts maskerades lijken me dan ook niet voort te komen uit de lectuur van Pessoa, al zal hij diens opsplitsing in persoonlijkheden goed kunnen begrijpen. Als hij al beïnvloed is, dan is dat terug te zien in de toegenomen rust in zijn gedichten. Met name in de bundel *Zwaluwstaartjes* komen gedichten voor met langere zinnen en een wat rustiger toon. Bijvoorbeeld dit 'Epigram', dat zowel qua inhoud als qua toon doet denken aan passages uit *Sigarenwinkel:*

> Vanavond keek ik recht in het gezicht
> van een man die zijn hond bij zich had
> Hij vertelde alles over zijn hond.
>
> Ik dacht iedereen leeft werkelijk
> en is er altijd, iedereen heeft een hond
> die tegen de deur ligt, maar ik niet.
>
> En de man met de hond die tegen mij sprak
> nam nog een biertje
> en zijn hond bleef tegen de deur liggen.
>
> En de man en de hond
> en de deur werden het maar niet moe
> mij uit te leggen dat zij bestonden,
>
> er waren, er beslist altijd zouden zijn.

Vergelijk de volgende passage uit *Sigarenwinkel*.

> Ik ga voor het raam staan en ik zie de straat met absolute duidelijkheid.
> Ik zie de winkels, ik zie de trottoirs, ik zie de auto's die voorbijgaan,
> Ik zie de levende en aangeklede wezens die elkaar passeren,
> Ik zie honden die, ook zij, bestaan,
> En dit alles deprimeert me als een vonnis tot verbanning,
> En dit alles is vreemd, zoals alles.

Gebruikte literatuur

Aap, noot, Mies (e.a.) Welke *Dingen? Welke* Mensen? Perdu 1986; K. Brams, *Encyclopedie van fictieve kunstenaars van 1605 tot heden*, Nijgh en van Ditmar 2000; J. Bernlef, *Achter de rug*, Gedichten 1960-1990, Querido 1997; Jules Deelder, *Moderne gedichten* De Bezige Bij 1988; Arjen Duinker, *Rode oever; De gevelreiniger en anderen; Losse gedichten; De geschiedenis van een opsomming; Het uur van de droom; Ook al is het niet zo* Meulenhoff 1988, 1990, 1994, 1996, 1998, 2000; Hans Faverey, *Verzamelde gedichten* De Bezige Bij 1993; René Huigen, *Monument voor een verzonnen dichter*, LJ. Veen 1999; Redbad Fokkema, *Aan de monding van al die rivieren*, Arbeiderspers 1999; Frank Koenegracht, *De verdwijning van Leiden, Gedichten 1971-1981; Epigrammen; Zwaluwstaartje* en *Alles valt* De Bezige Bij 1989, 1986, 1994 en 1999; Frank Koenegracht, *Zullen we dansen schat* Uitgeverij De Botermarkt

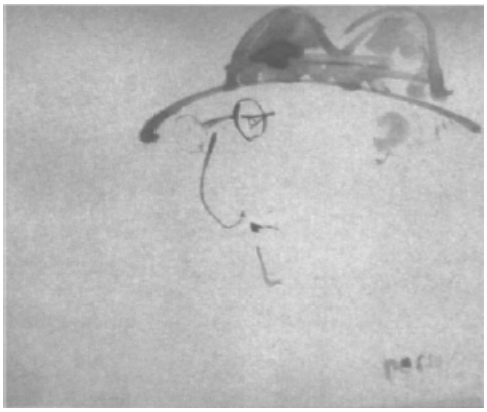
1999; Rutger Kopland, *Gedichten 1966-1999*, Van Oorschot 1999; Rutger Kopland 'Het verlangen naar een sigaret', *NRC-Handelsblad* 26-1-2001; Peter van Lier, *Miniem gebaar* en *Gegroet, o*... Meulenhoff 1997 en 1999; Thomas Lieske, *Een tijger onderweg* Querido 1989; *Maatstaf*, Poëzienummer 1983; K. Michel, *Ja! Naakt als de* stenen, *Boem de nacht* en *Waterstudies* Meulenhoff 1989, 1994, 1999; Guus Middag, *Er is alleen maar buitenkant* (over Gerrit Komrij) in: De *eerste keer* Van Oorschot 1999; Cees Nooteboom, *Vuurtijd, ijstijd*,
Gedichten 1955-1983; Het gezicht van het oog en Zo kon het zijn Arbeiderspers 1984, 1989, 1999; Fernando Pessoa, *Gedichten* (vert. August Willemsen) Arbeiderspers 1978, *Ode van de zee* (Vert. August Willemsen) Arbeiderspers 1981); Martin Reints, *Nacht- en dagwerk* De Bezige Bij 1998; Mare Reugebrink, *Komgrond* De Bezige Bij 1988; Albert Schaalma, *Rondreis* De Geus, 2000; Rob Schouten, *Hoe iaat is 't aan den tijd* De Bezige Bij 1998; Rob Schouten, *Gedichten I, Gedichten II, Carabas ontvlucht, Een onderdaan uit Thule, Tevoorschijn stommelt het heelal, Huiselijk verkeer, Bij bewustzijn, Infauste dienstprognose* Arbeiderspers 1978, 1979, 1982, 1985, 1988, 1992, 1996, 2000; Toon Tellegen, *Gewone gedichten* Querido 1998; R. Wieg, 'Het verstand als ruggegraat' (interview met Rob Schouten) *HP/De Tijd* 23-2-93; Relevante bundels van slechts terzijde genoemde dichters zijn: Maria van Dalen *Het hotel*, Martin Reints *Lichaam en ziel* en *Tussen de gebeurtenissen*

De gewaarwording

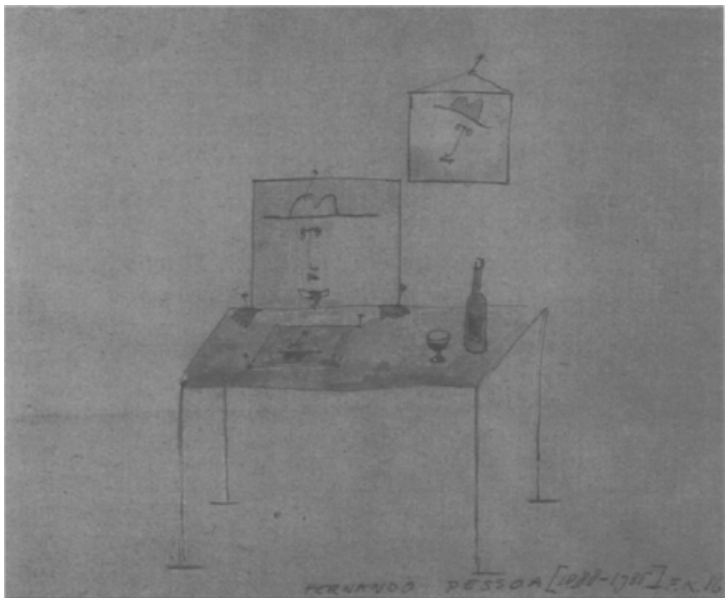
Uiteindelijk lijken het dus vooral Alberto Caeiro en de latere, sombere De Campos te zijn die in Nederland weerklank hebben gevonden, althans bij de dichters die expliciet naar Pessoa verwijzen. De De Campos van de oden is

niet terug te vinden. Alleen aan de lengte van een gedicht of de vrije vorm is dat in elk geval niet af te meten. Zelfs het feit dat Nolens kort na het verschijnen van Pesoa's *Gedichten* zijn versregels verdubbelt, lijkt mij niet meer dan een toeval. Ook met de sadomasochistische lading van de *Ode van de zee* kom ik niet ver. Peter Verhelst is te brallerig, Maria van Daalen te fysiek. Reis zie ik echt nergens terug. Pessoa ‘zelf’ weer wel, zij het minder frequent. Voor de volledigheid noem ik nog het motto dat Albert Schaalma meegaf aan het gedicht ‘Te weten waar’, uit *Rondreis*. Twee regels van Pessoa ‘zelf’, waarbij het vooral om de weemoed draait. ‘Saudade’ zeggen de Portugezen. In de poëzie van Schaalma zie ik verder geen verwantschap, behalve misschien dat ook bij hem de gewaarwording een rol speelt. Als er een grote, onzichtbare invloed is uitgegaan van het werk van Pessoa, dat breed gelezen is en zo bij veel mensen sporen kan hebben nagelaten, dan moet die, behalve in het denken over de dingen, misschien inderdaad gezocht worden in de groeiende rol van de gewaarwording. Het zou mij althans niet verbazen als Pessoa-achtige gewaarwording een bijdrage heeft geleverd aan de terugkeer van woorden als ‘droom’ en ‘ziel’ in de Nederlandse poëzie en aan de toegenomen mengeling van verhalende elementen en redeneringen. Hoe dan ook: Pessoa's invloed in Nederland is niet meer uit te vlakken, maar mag niet overdreven worden. Hij scoort weliswaar niet slecht als je naar de expliciete verwijzingen kijkt, maar er zijn heel wat dichters die minstens even vaak of vaker op die manier worden ‘genoemd’.

Yke Schotanus studeerde Nederlands in Amsterdam en is werkzaam bij een uitgeverij in Den Bosch. Daarnaast is hij actief als schrijver, docent schrijven en podiumartiest. Recente publicaties: de dichtbundel Engelenhaar, *de novelle* De held *en losse gedichten en poezievertalingen in* De zingende zaag *en* De tweede ronde. *Onlangs publiceerde hij een kinderboek* Nacht op de heksenheuvel.



Tekening Frank Koenegracht



Tekening: Frank Koenegracht

Frank Koenegracht

Leiden, 7-5-021

Zeer geachte heer Schotanus,

Hartelijk dank voor uw lovende woorden over mijn tekenkunst. Wat ik - in uw woorden - ‘heb’ met Pessoa is niet zo gemakkelijk uit te leggen. Eigenlijk wordt het door de tekening uitgelegd en zo ‘legt de uitleg zichzelf weg’, zoals Bert Schierbeek graag zei.

In de eerste plaats is Pessoa een zeer groot dichter, de grootste van de vorige eeuw, en bij kunstenaars van dit formaat voel je je niet beïnvloed, je wordt het doodgewoon. Alle verzet is potsierlijk.

Als iemand tegen mij zou zeggen - maar ik ken zulke mensen niet - ‘die Pessoa waar jij het alsmaar over hebt, daar vind ik niets aan, daar heb ik niets mee’ dan voel ik de neiging tot zinloos geweld en als dat voorbij is, overheerst het gevoel: in dat geval ben jij geen dichter. Graag geef ik toe dat dit een reflex is, maar het is nu eenmaal zo. Dit mateloze gevoel van intuïtieve evidentie wordt door Pessoa opgeroepen.

Daar komt nog bij dat het mij persoonlijk heeft verbaasd dat pas begin van de jaren tachtig de invloed van Pessoa zo duidelijk werd. Immers, Pessoa werd in Frankrijk al vertaald sinds 1958 en in 1960 verscheen bij Gallimard de gehele Caeiro, vertaald door Armand Guibert. In 1960 verscheen ook een deel van de beroemde ‘édition Seghers’ no. 73 over Pessoa. Deze uitgave heb ik met de grootste moeite antiquarisch nog weten te verwerven. Het gedicht dat ik heb vertaald stond in een Pinguin Modern Poets editie van 1974, maar ik kocht het in 1982.

Ik heb hierover wel een theorie. Die theorie is dat de bevrijding door Pessoa bij de Europese dichters de bevrijding was van de langzamerhand overal in doorgedrongen terreur van de ‘taligheid’ die zogenaamd was vereist volgens de meeste critici, en dus een einde maakte aan de idee dat een gedicht een anekdote bevat, humor heeft, of zelfs een zeker prozagehalte heeft, verdacht is, of erger nog: faciei is (zie het verwijt van Forum aan Elsschot).

Ik hoop daarom dat de dichter Ponge vanwege de herontdekking van Pessoa nooit meer onder zijn stukje zeep vandaan komt.

Tot slot nog iets persoonlijks. Die ‘rustiger toon en langere zinnen’ die u bij mij constateert, komen door het voorlezen voor de radio van mijn gedichten - voordat ik ze publiceer. Dit effect is geheel te danken aan Wim Noordhoek van de VPRO-radio.

Met collegiale groet,

Frank Koenegracht

Arjen Duinker
Enkele woorden bij 'XXIV' van Pessoa/Caeiro

XXIV

Wat wij zien van de dingen zijn de dingen.
Waarom zouden wij het één zien als er iets anders was?
Waarom zouden zien en horen ons vergissen zijn
Als zien en horen zien en horen zijn?

Essentieel is kunnen zien,
Kunnen zien zonder te denken,
Kunnen zien wanneer men ziet,
En niet denken wanneer men ziet
Noch zien wanneer men denkt.

Maar dat (wee ons, met onze aangeklede zielen!),
Dat vereist diepgaande studie,
Eist een leerschool in verlering
En opsluiting in de vrijheid van dat klooster
Waarvan dichters zeggen dat de sterren de eeuwige nonnen zijn
En de bloemen de overtuigde boetelingen van één dag,
Maar waar uiteindelijk de sterren niets dan sterren zijn
En de bloemen niets dan bloemen,
Reden waarom wij ze sterren en bloemen noemen.

(8?.3.1914)

Oque nós vemos das cousas... Wat wij zien van de dingen... Ik kijk naar het gedicht. Niet naar het Portugese origineel, niet naar de Nederlandse vertaling. Ik zie misschien een mond, misschien de houding van een lichaam. Misschien een tred, misschien een oogopslag. Ik ervaar een formidabele helderheid, helderheid die me bevalt. Een prachtige stelligheid. Hoezo is die stelligheid prachtig? Vanwege haar formidabele duidelijkheid die je ook formidabele onduidelijkheid kunt noemen? Welnee. Vanwege het feit dat de stelligheid zichzelf zo slim ondergraaft? Of zichzelf juist zo mooi bewijst? Ik geloof er niets van. Schuilt de oplossing in een enkel woord, in precies drie langere woorden, enkel en alleen in die ene opsomming van woorden daar? Ik kan het me niet eens voorstellen.

Ik kijk niet naar woorden, niet naar regels. Ik zie misschien een paar dingen, een paar dingen die heen en weer schieten terwijl ze niet van hun plek komen, een paar dingen die loszitten en in het geheel niet loszitten, een paar dingen die dingen zijn, een paar dingen die banjerend elke mogelijke hoek bezoeken een paar dingen die... Een paar dingen die gruwelijk hard lachen om wat ik hier aan het opschrijven ben, een paar dingen die redenen zijn, redenen waarom we formidabel formidabel noemen, en helderheid helderheid.

XX

De Taag is mooier dan de rivier die stroomt door mijn dorp,
Maar de Taag is niet mooier dan de rivier die stroomt door mijn dorp
Want de Taag is niet de rivier die stroomt door mijn dorp.

De Taag heeft grote schepen
En op haar water vaart nog steeds,
Voor degenen die in alles zien wat er niet is,
De herinnering aan de galjoenen.

De Taag ontspringt in Spanje
En de Taag mondt uit in zee in Portugal.
Dat weet iedereen.
Weinigen echter weten welke de rivier is van mijn dorp
En waarheen zij gaat
En vanwaar zij komt.
En daarom, omdat zij minder mensen toebehoort,
Is vrijer en groter de rivier van mijn dorp.

De Taag is een weg naar de Wereld.
Voorbij de Taag ligt Amerika
En het fortuin van hen die het vinden.
Niemand heeft ooit gedacht aan wat er ligt voorbij
De rivier van mijn dorp.

De rivier van mijn dorp doet denken aan niets.
Wie aan haar oever staat staat enkel aan haar oever.

(8?.3.1914)

Arjen Duinker (1956). Meest recente dichtbundel: De geschiedenis van een opsomming. *Een tweetalige bloemlezing van zijn werk verschijnt volgend jaar bij Arc Publications (UK). Oprichter, samen met Kees 't Hart, van 'Het tijdschrift met veranderlijke naam'. Werkt met Bernard Heesen en Désirée Achterkamp aan deel II van het encyclopaedisch woordenboek* De wereld van de glasblazer.

Rein Bloem
Een bron

De Taag heb ik alleen in Spanje gezien. De bron van de rivier is mij eveneens ontgaan en naar dat dorp kan ik fluiten, zo mooi als het klinkt.

Zelfs de bron van de Amstel heb ik als geboren Amsterdammer nimmer bereikt.

Waarschijnlijk ligt dat aan de plas van Botshol. Daar heb ik mijn jeugd doorgebracht, met de riemen die ik toen had.

Mijn doel was de roerdomp, die vogel verscholen tussen de lissen, met het klagelijke geluid dat mij lief was.

Enige spaarzame roeiers hadden hem ook gezien en ze spraken ervan. Geen roerdomp in velden en wegen. IJsvogels ja, in Limburg talloze keren.

Veel bronnen gelezen en overgeschreven, maar de werkelijkheid ging aan mij voorbij.

Nu wordt het tijd een nooit gepubliceerd vers te verraden: een eenzame bron nabij een gehucht, te weten Aleyrac.

Een bron
daar was het om
begonnen

steen na steen
met passen afgemeten
rees het werk

en voor de eeuw
om was dampte het schip
in de brem in de netels het water
inkluis.

De bouwheren
brokkelden deeg
in een nap in een kroes
in een kom.

Tijdens het kabbelend
schaften wees één
de man der voluten:

eendere haanlijn
herhaalbare zenuw
dierlijke nerf
verspringende krul.

Met oog voor de aarde
zei die in een opwelling
o zo luchtig:

de bron blijft bestaan
en de kerk zal groen uitslaan
beven in de soppende grond

en uitlopen nee

monden in de ruïne

zo niet de bron.

Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*

Maria van Daalen
Wat is 34 in de Werkelijkheid?[1.]

In de *Aantekeningen ter nagedachtenis aan mijn leermeester Caeiro* geeft Alvaro de Campos een gesprek weer met Alberto Caeiro en daaraan ontleen ik mijn titel. 'Wat geen grenzen heeft bestaat niet,' zegt Caeiro even tevoren, en als mijn lievelingsgedicht van Pessoa kies ik de 'Ode van de zee'[2.], die zo lang is dat ik de BZZLLETIN-redactie verzoek niet dit boek op te nemen maar te volstaan met de verwijzing.

De eb-en-vloed-beweging van deze tekst, waarin de ikverteller binnenkomt met een 'paketboot' (p. 9) die in de eerste regels binnenvaart, en waarin hij het vertellen en de lezer weer loslaat met de beschrijving van zijn gevoelens tijdens het uitvaren van een 'Engelse tramp-steamer' (p.65), is in mijn ogen een studie van de ziel. Het lange zelfonderzoek en de reis door emoties, tijden en plaatsen begint hij met 'Maar mijn ziel behoort aan wat ik minder zie' (p.9), en beëindigt hij met de regels '...) het trage draaien van de kraan die, als een passer, / Een halve cirkel van ik weet niet welke emotie trekt / In de ontroerde stilte van mijn ziel...' (p.69)

De ziel behoort in dit gedicht aan de 'Verte', aan de 'Morgen' en aan 'De maritieme inhoud van dit Ogenblik' (alle p.9). Dat is tegelijk een volkomen tegenwoordig-zijn in deze wereld én een zich-erbuiten-plaatsen door het doel te verleggen naar een niet-plaats, zoals 'verte' of 'morgen', beide als absoluut gedacht en daarom geschreven met hoofdletters. De ik is een voorbijganger en tegelijk een aanwezige, iemand die spreekt van 'misticismo' (p.46) omdat hij heel het leven, van alles en van iedereen[3.], in een ogenblik wil voelen. De meest intense vorm van aanwezig-zijn in het ogenblik is het bedrijven van de liefde[4.], en daarom zijn de erotische metaforen talrijk en heftig. De ik is een reiziger[5.], maar alles vindt in hem plaats en het vliegwiel van zijn bewustzijn is de aandrijving van alles wat gebeurt (cf. p.9 en p.43), ditmaal in een *hele* cirkel. In de ziel is alles en de ziel is in alles, en het bewustzijn herkent dit en geeft het vorm.[6.] De 'Verlossing' (August Willemsen, nawoord, p.75 ev.) is gelegen in het stellen van grenzen waarbinnen men reikhalzend wijst op het onbegrensde. Het gedicht heeft een afmeting maar het erin gezegde reikt naar het onmetelijke.

1. Fernando Pessoa, 'Gedichten.' Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen. De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1978, p. 216. Dit citaat is een uitspraak van Alberto Caeiro.
2. Fernando Pessoa, 'Ode van de zee'. Vertaling en nawoord van August Willemsen. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1981.
3. vergl. p.43: 'En heel mijn leven [...] / Het grote organisme waarvan elke door piraten begane daad / Een cel was met bewustzijn [...]'.
4. De fascinerende discussies die August Willemsen aangaat inzake Pessoa's visie op seksualiteit (in het nawoord van 'Ode aan de zee') en inzake *De dichter als veinzer* (p.248 ev. van het nawoord bij de 'Gedichten') zouden in een langer artikel over de ziel bij Pessoa beslist aan bod moeten komen. Sommige heftige erotische beelden lijken ontleend aan de katholieke bloedmystiek en bruidsmystiek.
5. Bij lezing van de 'Ode van de zee' dringen zich telkens regels op van Nijhoff's 'Awater' en ook van Antonio Machados 'Caminante, no hai camino...'.
6. Dit is ook de visie in het merendeel van de teksten uit de traditie van de gnosis. Of Pessoa die kende heb ik uit bovengenoemde boeken niet op kunnen maken, maar zijn belezenheid in de neoplatoonse teksten kan de oorzaak zijn van een schijnbare verwantschap met gnosis.

Maria van Daalen (1950/M.M. de Rooij) publiceerde vijf dichtbundels bij Querido. De laatste, Elektron, muon, tau *(mei 2000), bevat 84 erotisch-mystieke sonnetten in de petrarchaanse traditie. De eerste reeks in deze bundel is een zgn. 'corona', 15 sonnetten waarvan het eerste is opgebouwd uit de beginregels van alle volgende. Dit is bovendien een dubbelreeks, in het Nederlands en in het Amerikaans-Engels*.
Van Daalen schrijft ook essays en verhalen. Zij werkte anderhalf jaar aan de University of Iowa als gastschrijver en twee jaar aan de Rijksuniversiteit Groningen als docent Creative Writing. Het poeziefestival 'No(o)rdschrift', voor dichters in de talen Fries, Nederlands, Duits en alle regionale talen in het noorden, is haar initiatief.

Albertina Soepboer
Dichter op zee

Een gedicht ligt in de zee van woorden. Tot het wrakke bootje van de dichter arriveert en het gedicht opvist.

Possessio maris[1.] is het motto van de cyclus *Mar Portuguez*[2.] in de bundel *Mensagem*[3.] van Pessoa. Als een magistraal visser schrijft Pessoa zijn gedichten uit de zee naar boven. Bijna ruik, proef en voel ik zout water, maar helemaal deelgenoot van zijn zee word ik niet. Hij laat me dichtbij komen, maar houdt me tegelijk op afstand, alsof ik niet meer mag zijn dan een pijnlijke observator bij zijn woorden.

Erg is dat niet, integendeel. Pessoa zet me aan het denken over de volstrekt vanzelfsprekende symboliek in de wereld die poëzie heet. Laat ik het gedicht *Horizonte* uit die cyclus als voorbeeld nemen. Keurig volg ik de vijf regels voor het begrijpen van symbolen, die Pessoa in de introductie uit de doeken heeft gedaan. Vriendelijk nader ik het symbool van horizon. Ik tast af wat zich achter een horizon kan bevinden. Vervolgens ontleed ik de horizon in delen en reconstrueer het in een grotere context. Uiteindelijk probeer ik een hogere zin te vinden.

In *Horizonte*[4.] is de oeroude angst voor de zee voorbij. De schepen zeilen naar de Verte en het Zuiden. Er is een verwachting die ook ingelost wordt. Die streng lijkende streep van de onbekende horizon blijkt vogels en bomen te herbergen. Eindelijk gearriveerd, denk ik opgelucht. Maar ergens jeukt het van binnen. Hoe zien die vogels er eigenlijk uit en hoe ruikt het in dat Verre Zuiden?

Pessoa toont de constructie van het verlangen naar de verre verte van Waarheid. Hij drukt mij met de neus op de feiten en tegelijk, en dat is zijn kracht, laat hij me dromen van meer horizon. Dat ik weer in het wrakke bootje van de poëzie stap, horizon afspeur en dan voor even een paar flarden van iets vindt om op te schrijven. De hogere zin van horizon is verder gaan, niets meer en niets minder dan dat.

Een gedicht ligt in de zee van woorden. Tot het wrakke bootje van de dichter arriveert en het gedicht opvist.

1. Het in bezit nemen van de zee
2. Portugese Zee
3. Boodschap
4. Horizon

XXVIII

Vandaag bijna twee bladzijden gelezen
Uit het boek van een mystieke dichter,
En gelachen als wie veel gehuild heeft.

Mystieke dichters zijn zieke filosofen,
En filosofen zijn onwijze mensen.

Want mystieke dichters zeggen dat bloemen voelen
En dat stenen zielen hebben
En rivieren extasen in het maanlicht.

Maar bloemen, als ze zouden voelen, waren geen bloemen,
Ze waren mensen;
En als stenen zielen zouden hebben, waren ze levende dingen, geen stenen;
En als rivieren extasen zouden hebben in het maanlicht,
Waren rivieren zieke mensen.

Het is nodig niet te weten wat bloemen zijn en stenen en rivieren
Om te kunnen spreken over hun gevoelens.
Spreken over de ziel van stenen, bloemen, rivieren,
Is spreken over jezelf en je eigen onechte gedachten.
God zij dank dat stenen slechts stenen zijn,
En rivieren niets dan rivieren,
En bloemen alleen maar bloemen.

Wat mij betreft, ik schrijf het proza van mijn verzen
En ik ben tevreden,
Omdat ik weet dat ik de Natuur begrijp aan de buitenkant;
En haar niet begrijp van binnen

Want de Natuur heeft geen binnen;
Anders was zij geen Natuur.

(3.1914)

Albertina Soepboer (1969) is dichter. Ze schrijft in het Fries en het Nederlands. Haar zesde dichtbundel, De dieptering, *verscheen onlangs. Verder schreef ze een eenakter voor jongeren en vertaalde een kinderboek. Ze geeft les aan de Schrijversschool in Groningen, doet optredens en freelance schrijfopdrachten*.

Rutger Kopland
Een schok van herkenning

Mij wordt gevraagd een gedicht van Pessoa te noemen, dat mij bijzonder dierbaar is. Veel van zijn gedichten zijn mij dat, maar als ik dan toch een favoriet moet noemen kies ik nummer XXVIII van de serie 'De hoeder van kudden', geschreven door Pessoa's heteroniem Alberto Caeiro. Enkele regels uit dit gedicht heb ik ooit als motto gebruikt voor een bundel van mijzelf: *Dit uitzicht* (1982). Er wordt in die regels gezegd dat de wereld niets dan de wereld is en dat de Natuur niet van binnen begrepen kan worden, we begrijpen haar alleen aan de buitenkant. Het gaat in dit gedicht om de poging de wereld en de natuur te laten zijn wat ze zijn, om het afzien van metafysische fantasieën, het loslaten van projecties, om zuiverheid en afstand, om liefde en respect voor alles om ons heen. In een gesprek zegt de dichter Caeiro: 'Alles is anders dan wij, daarom bestaat alles.' En elders in het gedicht staat: 'Het is nodig niet te weten wat bloemen zijn en stenen en rivieren / Om te kunnen spreken over hun gevoelens.' Hij spot met wat wij nu *new age* noemen. Alleen nitwits bezielen de wereld.

Het gedicht is geschreven in een lichtvoetige en tegelijk geladen taal, in 'het proza van mijn verzen,' een prachtige mengeling van essayistiek en poëzie. Ik dank de vertaler, August Willemsen, die mij ongeveer twintig jaar geleden met deze poëzie een schok van herkenning bezorgde. Schitterende Nederlandse poëzie.

Rutger Kopland (1934) is dichter. Recente publicaties: Tot het ons loslaat *(1997) en, met anderen*, Mooi, maar dat is het woord niet *(1998)*.

Ron Elshout

De diepte der dingen
Pessoa, Caeiro, Campos, Reis en Kopland

Op het eerste gezicht lijkt er weinig aanleiding om de poëzie van Fernando Pessoa en Rutger Kopland met elkaar in verband te brengen, anders dan om in het oog springende verschillen scherper in kaart te kunnen brengen.

Pessoa viel uiteen in een aantal heteroniemen; Kopland lijdt aan een opmerkelijk mildere variant van literaire schizofrenie: het is slechts een pseudoniem van de psychiater en hoogleraar Van den Hoofdakker, die op deze wijze dichter en wetenschapper gescheiden hield. Het dichten weerhield Kopland niet van een loopbaan in de wetenschap, maar Pessoa deed - vanwege zijn literaire werk - afstand van een maatschappelijke carrière. Bekend is dat hij een docentschap aan de universiteit van Lissabon afwees en de relatie met zijn 'Ofélia' verbrak hij om dezelfde reden. Ook zijn poëzie geeft blijk van deze abdicatie: 'Doe afstand / En wees koning van jezelf', schreef hij letterlijk. Pessoa's stoïcijnse levenshouding ('het leven is niets') staat in schrille tegenstelling tot Koplands mentale gesteldheid, zoals die onder meer blijkt uit dit citaat, ontleend aan 'Over het maken van een gedicht' (*Gedichten*, p.205-206): 'Ik verlang niet naar vroeger, ik verlang naar ervaring waar ik zelf helemaal aan meedoe, met mijn hoofd en mijn hartslag, mijn ademhaling, mijn zweetklieren, mijn pik. Ik verlang naar ervaring en ervaring is nieuw, nu.'

Wanneer Kopland in datzelfde dagboek (*Gedichten*, p.215) schrijft: 'Wij leven aan de hand van verwachtingen, van toekomst, geluksgevoel is leven met een open toekomst. Depressie is leven met een gesloten toekomst,' dan lijkt het alsof hij zichzelf met de eerste en Pessoa met de tweede zin tekent. August Willemsen noemt Pessoa, die onvoorstelbare hoeveelheden rookte en dronk, een 'zelfmoordenaar-op-termijn'.[1] Hij werd geplaagd door depressies. Willemsen citeert een desolate brief uit 1916: 'Deze laatste maanden heb ik doorgebracht met het doorbrengen van deze laatste maanden. Verder niets, en een muur van weerzin met scherven en woede erop.' In *Het boek der rusteloosheid* laat Pessoa Bernardo Soares, het alter ego dat waarschijnlijk het dichtst bij hemzelf stond, noteren: 'Als iemand alleen goed schrijft wanneer hij dronken is, zal ik tegen hem zeggen: 'Bezat u.' En als hij zegt dat zijn lever daaronder lijdt, dan antwoord ik: 'Wat is uw lever? Een dood orgaan zolang u leeft, maar de gedichten die u schrijft leven eeuwig.' Het gaat Kopland om de ervaring ín het gedicht, het ging Pessoa om het gedicht, desnoods ten koste van het leven.

Dit grote mentaliteitsverschil weerhield Rutger Kopland er niet van voorin

1. August Willemsen, *Fernando Pessoa: het ik als vreemde*, p. 15.

Dit uitzicht (1982) een motto op te nemen dat ontleend is aan een gedicht van Pessoa, althans van zijn heteroniem Alberto Caeiro. Kopland zet een aantal regels uit gedicht XXVIII[2.] van Caeiro naar zijn hand:

God zij dank dat stenen slechts stenen zijn,
En rivieren niets dan rivieren,
En bloemen alleen maar bloemen.
Ik ben tevreden,
Omdat ik weet dat ik de Natuur begrijp aan de buitenkant;
En haar niet begrijp van binnen,
Want Natuur heeft geen binnen;
Anders was zij geen Natuur.

Alberto Caeiro is het in 1914 door Pessoa in het leven geroepen heteroniem dat zich vooral verzet tegen elke vorm van metafysisch denken. Zijn in vrije verzen en parlandostijl geschreven gedichten getuigen van een constante ontkenning van het idee dat er iets als ‘een mysterie’ zou zijn. Op de keper beschouwd is zijn dichterlijk oeuvre een uiting van het verlangen niet(s) te denken.

2. uit: Alberto Caeiro, *De hoeder van kudden*, in: Fernando Pessoa, *Gedichten*, p.99-101.

Het eerste door August Willemsen opgenomen gedicht van Caeiro is V. De opmaat in de eerste regel is veelzeggend: ‘Er is metafysica in denken aan niets.’ Volgens Caeiro is het enige mysterie ‘dat er zijn die denken over het mysterie.’ Hij vraagt zich retorisch af welke metafysica bomen hebben. Hij vindt ‘de innerlijke constitutie der dingen’ onecht en denken eraan overtollig: ‘De enige innerlijke zin der dingen / Is dat ze geen innerlijke zin hebben.’ Hij herneemt in XXXIX het motief bijna letterlijk, maar nog een graad absoluter: ‘Want de enige verborgen zin der dingen / Is dat ze geen enkele verborgen zin hebben.’ Caeiro gelooft niet in God, omdat hij hem nooit heeft gezien en maait de pantheïsten het gras voor de voeten weg door zich -alweer retorisch - af te vragen: ‘Maar als God de bomen en de bloemen is / En de bergen en het maanlicht en de zon, / Waarom dan noem ik hem God?’ Kortom, Caeiro rekent volledig af met de betekenis van de dingen als symbool van een andere orde:

> Wat wij zien van de dingen zijn de dingen.
> Waarom zouden wij het één zien als er iets anders was?
> Waarom zouden zien en horen ons vergissen zijn
> Als zien en horen zien en horen zijn?

Pessoa heeft niet alleen Caeiro toegestaan zich over het metafysische uit te spreken. De opvattingen van Bernardo Soares in *Het boek der rusteloosheid* sluiten aan bij die van Caeiro, zoals bijvoorbeeld uit fragment 289 [478] blijkt:

> De metafysica heeft me altijd een voortgezette vorm van latente waanzin geleken. Zo we de waarheid kenden, zouden we haar zien; al het andere zijn systemen en randzaken. Wanneer wij denken, volstaat voor ons de onbegrijpelijkheid van het universum; het te willen begrijpen is minder zijn dan een mens, want mens zijn is weten dat men niet begrijpt.

Ook het stoutmoedige, extraverte heteroniem Álvaro de Campos is wars van het bovenzinnelijke. Hij verzucht: ‘Hou op over metafysica’ (*Gedichten*, p.161), noteert laatdunkend: ‘Heus, er is op de wereld niet meer metafysica dan chocolaatjes’ (p. 181) en leeft in het besef dat ‘metafysica een gevolg [is] van zich niet lekker voelen’ (p. 187).

Overigens is dit afzweren van iedere metafysische opvatting niet zonder complicaties. Het eist, zegt Caeiro in XXIV, ‘een leerschool in verlering.’ Het gedicht bepleit een loutering die nodig is om tot de essentie te komen en díe ligt aan de oppervlakte. Om dat te zien moet men kijken zonder te denken. Caeiro's poëzie redeneert tot zij uitkomt bij een manier van maag-

delijk kijken. August Willemsen noemt de dichter met reden ‘mysticus zonder mysterie’:

> Essentieel is kunnen zien,
> Kunnen zien zonder te denken,
> Kunnen zien wanneer men ziet,
> En niet denken wanneer men ziet
> Noch zien wanneer men denkt.

Hoe Pessoa zich deze loutering voorstelt, blijft begrijpelijkerwijze in het ongewisse, want dit pure zien, dit naïeve kijken is natuurlijk voor de hedendaagse mens een volstrekt onbereikbare utopie. Nog los van de onmogelijkheid deze virginale staat te bereiken dient de vraag zich aan of dat wel wenselijk is, hetgeen bevestigd wordt door een fragment uit Álvaro de Campos' *Aantekeningen ter nagedachtenis aan mijn leermeester Caeiro* (*Gedichten*, p.213). De Campos schrijft:

> Op een keer, toen ik het had over het rechtstreeks begrip der dingen, zo karakteristiek voor Caeiro's gevoelswereld, citeerde ik hem, met vriendschappelijke geniepigheid, de verzen waarmee Wordsworth een ongevoelig mens aanduidt:
>
> A primrose by the river's brim
> A yellow primrose was to him,
> And it was nothing more.

[...] Mijn meester Caeiro lachte: ‘Die eenvoudige ziel zag het goed: een gele bloem is werkelijk niet anders dan een gele bloem.’ Maar plotseling verzonk hij in gedachten.

‘Er is een verschil,’ ging hij verder. ‘Het hangt ervan af of men die gele bloem beschouwt als een van de vele gele bloemen, of als die ene gele bloem.’

En vervolgens zei hij: ‘Wat die Engelse dichter van u wilde zeggen is dat voor deze man die gele bloem een triviale ervaring was, iets bekends. Dat is nu juist wat niet in de haak is. Alles wat we zien moeten we altijd voor de eerste keer zien, omdat het werkelijk de eerste keer is dat we het zien. En dan is elke gele bloem een nieuwe gele bloem, ook al is het wat men noemt dezelfde van gisteren. Wij zijn niet meer dezelfden, noch is de bloem dezelfde. Zelfs het geel kan al niet meer hetzelfde zijn. Jammer dat wij niet precies de ogen hebben om dat te weten, want dan waren we allemaal gelukkig.’

Nou ja, gelukkig... Naar de letter heeft Caeiro gelijk: die bloem van gisteren is niet exact dezelfde als die van vandaag, maar het is de vraag of we ons dat in Caeiro's visie nog realiseren. Zijn uitspraken beschrijven de consequentie van de gedachte zoals hij die formuleerde in XLVII (*Gedichten*, p.109), 'dat een ware, werkelijke samenhang / een ziekte van ons denken is.' Volgens Caeiro bestaat Natuur (opvallend genoeg wél met een hoofdletter!) 'uit delen zonder een geheel.' Hij mag dan metafysisch denken als een vorm van latente waanzin beschouwen, het alternatief voor de 'triviale' manier van kijken is een kijken dat de dingen telkens als nieuw ziet en de uiterste consequentie daarvan heeft hij níet voldoende doorzien. De paniek die deze manier van zien tot gevolg heeft, is af te lezen op de gezichten van dementerenden. Die vorm van waanzin is niet alleen latent, maar zichtbaar.

Desondanks nam Kopland, in het dagelijks leven psychiater Van den Hoofdakker, het motto naar Caeiro voor in *Dit uitzicht* op.

Caeiro en tot op zekere hoogte Álvaro de Campos en Bernardo Soares lijken *dramatis personae* die door Pessoa worden ingezet tegen 'het tergende gegeven dat we een denkvermogen hebben dat ons in staat stelt metafysische vragen te stellen, maar dat ontoereikend is ze te beantwoorden.'[3] Het inzetten van Caeiro, De Campos en Soares hiertegen verkeert zelfs in zijn tegendeel: het categorisch ontkennen van het mysterie door Caeiro betekent dat hij -en daarmee Pessoa - er constant mee bezig is. Men zou, met een verwijzing naar Koplands *Over het maken van een gedicht*, kunnen zeggen: 'De ontkenning ligt als een transparant vlies over het ongekende heen, waardoor het er is en er niet is tegelijk, zoals je voor een ruit staande de ruit kunt zien en datgene wat zich achter die ruit bevindt.' (*Gedichten*, p.204) Caeiro's eenvoud is niet alleen, zoals Willemsen schrijft, voor Pessoa te moeilijk, maar naar alle waarschijnlijkheid voor iedereen, hetgeen af te lezen is aan de volgende smeekbede van Bernardo Soares in *Het boek der rusteloosheid* (46 [87]):

> Was ik maar, voel ik op dit moment, iemand die dit kon zien alsof hij er niet meer binding mee had dan het te zien - kon ik dit maar gadeslaan alsof ik de volwassen reiziger was die vandaag aan de oppervlakte van het leven is gekomen! niet van de geboorte af aangeleerd hebben de bestaande betekenissen te geven aan al deze dingen, ze kunnen zien in hetgeen ze uitdrukken los van de uitdrukking die hun is opgelegd. [...] Alles voor de eerste keer waarnemen, niet apocalyptisch, als openbaring van het Mysterie, maar rechtstreeks, als bloesem van de Werkelijkheid.

Deze opvatting, die uiteindelijk neerkomt op niet denken, is niet levensvatbaar. Caeiro is dan ook het enige heteroniem met een sterfdatum.

3. August Willemsen, *Fernando Pessoa: het ik als vreemde*, p.34.

Ook van Willemsen afkomstig is de constatering dat metafysische problemen alleen oplosbaar zijn door geloof in een religieus of filosofisch stelsel en dat is precies wat Pessoa ontbreekt. In zijn *Liedboek* schrijft hij letterlijk: 'Mijn god ligt op de lommerd.' (*Gedichten*, p.35) Caeiro wijst het geloof in een God, pantheïstisch of anderszins, te enen male af en ook Soares is onomwonden (55, [103]):

> Ik heb nooit iemand gehad die ik 'meester' kon noemen. Voor mij is geen enkele Christus gestorven. Geen enkele Boeddha heeft mij de weg gewezen. In de hoogte van mijn dromen is mij geen enkele Apollo of Athene verschenen om mijn ziel te verlichten.

Ook Kopland moet het doen zonder geloof in een religieus stelsel. (Hoe het staat met zijn filosofische opvattingen valt nog te bezien.) In *Over het maken van een gedicht* schrijft hij:

> Het paradijs is voor mij een boom met daaronder een man en een vrouw en daarboven iemand die ziet wat ze doen, weet wat ze gaan doen, het script van hun leven is geschreven. Gekend worden op die manier is hetzelfde als niemand zijn, in de schaduw van iemand anders, meer niet, is een volgeling zijn van een levensplan, geen ontwerper van dat plan. In het reine proberen te komen met de ontwerper van je eigen levensplan is de vruchteloze worsteling van het gebed.

In de cyclus G. gaat het dan ook om 'gesprekken met de plannenmaker van mijn leven, met *niemand* dus.' [curs. R.E.] Volgens Kopland gaat het in zijn poëzie 'om de verlossing uit het gesloten paradijs, om de vraag wat er is buiten de deur. Het gaat om anti-mystiek.' Met deze laatste zin ontsnapt hij aan de postume hoon van Caeiro, die in het gedicht waar Kopland het motto voor *Dit uitzicht* aan ontleende, mystieke dichters voor 'zieke filosofen' en filosofen voor 'onwijze mensen' uitmaakte.

Ook ín zijn poëzie neemt Kopland afstand van het geloof. In zijn eerste gedicht, 'Een psalm', verwijst de dichter via een citaat uit psalm 23 naar het geloof van zijn jeugd:

> De grazige weiden de rustige wateren
> op het behang van mijn kamer
> ik heb geloofd als een bang kind
> in behang

De voltooide tijd spreekt boekdelen. Wiel Kusters vergelijkt (in *Monoloog in*

de bergen) Koplands behang met het ‘innerlijk behang’ van Hans Lodeizen. Dat kan waar zijn, maar behang is ook slechts: decor. In de laatste strofe van het gedicht is de formulering ‘vind ik geen schrede / waarop ik terug kan keren’ effectief: er is voorgoed afgerekend met het geloof. Dat Kopland niet van gedachten veranderd is, blijkt uit ‘De moeder het water’ (*Gedichten* p.372), een gedicht over een dementerende moeder die opgenomen is in een verpleegtehuis (uit zijn laatste bundel *Tot het ons loslaat* uit 1997). Daarin staat eenduidig: ‘Er is geen God.’

Dat hebben Pessoa en Kopland gemeen: een brein dat in staat is om metafysische vragen te stellen, maar dat ontoereikend is ze te beantwoorden, omdat het geloof in een religieus stelsel ontbreekt.

Pessoa's streven middels Soares, Caeiro en De Campos metafysisch oppervlakkig te zijn, is op te vatten als een ontologische bewijsvoering: door zich er tegen te verzetten, ‘bewijst’ hij dat het metafysische bestaat. Zijn houding ten opzicht van metafysica is toch al niet ondubbelzinnig. Hij laat Soares noteren (74 [129]):

> Hoe groter de sensibiliteit en hoe subtieler het vermogen om te voelen, des te meer sidder en beef ik onder kleine dingen. Er is buitengewone intelligentie vereist om bang te zijn voor een sombere dag. De mensheid, die weinig gevoelig is, maakt zich geen zorgen over het weer, want er is altijd weer; zij voelt de regen slechts wanneer die op haar hoofd valt.

Het is opvallend dat Soares zich over ‘de mensheid’ op zulk een laatdunkende toon uitlaat, omdat zij gebrek aan metafysisch gevoel zou hebben, immers: iemand die de regen slechts voelt wanneer die op zijn hoofd valt, leeft volgens de niet-metafysische principes die hij elders zegt na te streven. Zelfs in Caeiro's vaak fundamentalistisch antimetafysische poëzie kruipt het metafysische bloed waar het niet gaan wil, maar wel kan blijkbaar: ‘Hoe moeilijk is het [...] slechts het zichtbare te zien!’ (XXVI)

Caeiro's gedicht XX eindigt weliswaar onbekommerd: ‘De rivier van mijn dorp doet denken aan niets. / Wie aan haar oever staat staat enkel aan haar oever,’ maar daarvoor moest hij wel eerst vergeleken worden met de Taag en op dat ‘water vaart nog steeds, / Voor degenen die in alles zien wat er niet is, / De herinnering aan de galjoenen.’

Ook Kopland heeft, meermaals, over de rivier van zijn dorp geschreven. In *Dit uitzicht* staat het vierdelige reeksje ‘Drentse A’ (*Gedichten*, p.24l). Het eerste gedicht daarvan luidt:

> Morgens aan de rivier, morgens waarin
> hij nog lijkt te overwegen

waarheen hij die dag
weer zal gaan,

of hij diezelfde hevige bewegingen
zal maken als altijd,
of niet meer,

of zijn deze eindeloze aarzelingen
de lege gebaren van iemand
die al niet meer bestaat,

en zich heeft neergelegd

bij wat hij is, tussen zijn oevers,
in het zinloze spoor
dat hij groef

Er dringt zich een interpretatie van het uitzicht op de rivier op, maar in het verloop van het gedicht lijkt het dat de (ongenoemde) dichter zich daarvan wil ontdoen. Hij bevindt zich op de breuklijn tussen een metafysische, zingevende kijk op de rivier, van oudsher een symbool voor de voortschrijdende tijd, en het loslaten daarvan. De personificatie van de rivier werkt naar twee kanten: deze geeft de rivier - voor zolang als het duurt - een menselijk aspect en omgekeerd betrekt de personificatie het stromende water op de mens die het deze betekenis toeschrijft. Het uitzicht op een interpretatie verandert in een uitzicht op zinloosheid. Eigenlijk is daar de hele reeks mee samengevat, want de rivier mag zich daarbij hebben neergelegd, de dichter doet in het tweede en derde gedicht nogmaals een poging aan de rivier ‘een bestemming’ toe te kennen, maar beide gedichten beginnen met een veelzeggend ‘alsof’ en de pogingen stranden dus. In het slotgedicht geven rivier en dichter het op:

Morgen aan de rivier,
morgen waarin hij eindelijk
niets meer zal zijn
dan de rivier.

Tijdens de alhier geschetste morgen (nadrukkelijk in het enkelvoud, in tegenstelling tot de meervoudige pogingen in het eerste gedicht) wordt het dode punt bereikt waar het denken eindigt. Kopland laat ook hier het waarnemend personage ongenoemd en de lezer blijft in het ongewisse over de

precieze strekking van het gedichtje. Het woord ‘eindelijk’ roept enigszins de suggestie op dat het om een wens zou kunnen gaan, maar besluit de reeks in ieder geval definitief. Niet alleen de reeks gedichten eindigt hier, het hele denkproces loopt vast in het idee dat er ooit een morgen zal zijn waarop de rivier niet meer zal zijn dan de rivier.

Dat uitstel tot een niet nader omschreven tijdstip in de toekomst is voor Kopland en zijn poëtica essentieel. Het onderscheidt hem van Caeiro die dat moment altijd onmiddellijk voor nu en altijd geproclameerd zou hebben. Vermoedelijk heeft Kopland zich het eindpunt, dat zo'n gedicht representeert, gerealiseerd, want nog in dezelfde bundel voert hij ‘De landmeter’ op die niet alleen ‘gelukkig [is] met het landschap, maar gelukkig / met het zoeken.’ De laatste toevoeging is in flagrante tegenspraak met de aanvaarding dat alles zonder meer is zoals het is. Kopland moet ingezien hebben dat je vanuit die visie snel bent uitgepraat en uitgeschreven. Haalbaar, maar dodelijk, zoals Pessoa's schepping Caeiro moest ondervinden.

Kopland blijft in volgende bundels balanceren op de scheiding tussen metafysica en Caeiro's zienswijze. Hij blijft ‘met de gedachte / spelen dat je ooit en eindelijk / zult weten wat het is,’ zoals hij het in *Dankzij de dingen* (1989; in: *Gedichten*, p.299) formuleert, waarschijnlijk in het besef welk een omineuze betekenis het woord ‘eindelijk’ heeft.

Ook in *Voor het verdwijnt en daarna* (1985) schemerde hier en daar een nietmetafysische visie door de tekst heen. In het slotgedicht van de reeks ‘Dode vogels’ (*Gedichten*, p. 264) bijvoorbeeld schrijft hij onbeschroomd over het feit dat je de door Caeiro zo gewenste niet-metafysische manier van kijken domweg vergeet, omdat de dingen gevoelens als angst en hoop oproepen. Pas als die voorbij zijn worden de dingen weer ‘dingen onder de dingen’:

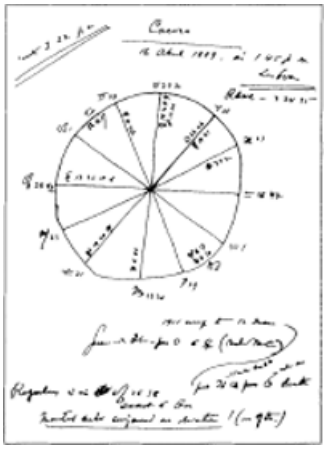
> Waarom dus. Hoewel je het weet,
> je vergeet het
>
> - dit schilderij, deze foto,
> deze rijke tafel, dit lege strand -
>
> dat ze slechts zijn wat je ziet.
>
> Nadat de angst om zichtbaar
> te worden, de hoop te kunnen
> verdwijnen, voorbij zijn,
>
> liggen ze daar, dingen nu
> onder de dingen.

Gewoon dingen dus, maar dan pas, ‘nu’. Pessoa zou Caeiro ongetwijfeld laten protesteren tegen dat ‘nu’, hij zou ‘altijd’ willen lezen.

In de titelreeks uit *Dankzij de dingen* (*Gedichten*, p.313 e.v.) schrijft Kopland over dingen dat zij ‘weer ontwaken’ en ‘weer verlangen / naar verdwijnen.’ Caeiro zou verontwaardigd blazen.

Tijdens het schrijven van ‘Stilleven met goudplevier’ (*Gedichten*, p. 347) hield Kopland opnieuw een dagboek bij dat gepubliceerd is in *Het mechaniek van de ontroering*. Daarin vertelt hij dat hij koos voor het stilleven van Wim Schumacher, omdat het zich niet leek bezig te houden met de vraag ‘Wat zit er achter die zichtbare wereld?’ Hij kiest voor de Schumacher, omdat er op het eerste gezicht geen aanknopingspunten waren, hij niet wist wat hem intrigeerde, hij geen ‘diepere’ bedoeling zag, alleen maar dat zichtbare. Dat lijkt in eerste instantie koren op de molen van Caeiro, maar er is hier sprake van een paradox, die in het werk van Kopland wel meer voorkomt - een week later schrijft hij namelijk in het zelfde dagboek:

> Het ligt daar maar: die vogel, die appels, die ui, dat takje peterselie, op die tafel, tegen die muur, in dat licht. Al dat eenmalig waarneembare wordt door ons brein onmiddellijk in verband gebracht met een onzichtbaar waar, wanneer en waarom, wij moeten een verhaal bedenken, een kader construeren.



Horoscoop van de ‘meester’ Alberto Caeiro

Caeiro gromt nu, maar Bernardo Soares begrijpt Kopland hier waarschijnlijk wél, zeker als deze, R. Kousbroek citerend, schrijft; ‘Het brein is een dwangmatige zoeker naar samenhang. Mijn brein vindt die niet. De ui, bij het zien van die ui open zich al een wereld [...].’ Pessoa laat Soares weliswaar geregeld zijn ergernis uitspreken over metafysica, maar hij staat hem veel meer twijfel toe aan de standvastigheid van een niet-metafysische levenhouding dan de dogmatische Caeiro (‘Dingen zijn de dingen’, *Gedichten*, p.95). In het volgende fragment uit *Het hoek der rusteloosheid* (288 [477]) komt hij Kopland een heel eind tegemoet. Het toeval wil dat hij als voorbeeld een tafel gebruikt, precies het voorwerp dat Kopland in de reeks ‘Dankzij de dingen’ ‘terugvoert’ naar het grootouderlijk huis uit zijn kindertijd:

> De ziel der dingen ligt in hun omgeving. Ieder ding heeft een eigen uitdrukking en die uitdrukking komt van buiten. Ieder ding is het snijpunt

van drie lijnen die samen het ding vormen: een hoeveelheid materie, de wijze waarop wij die interpreteren en de omgeving waarin het zich bevindt. Deze tafel waaraan ik zit te schrijven, is een stuk hout, een tafel en een meubelstuk tussen de andere meubels hier in de kamer. Mijn indruk van deze tafel moet, als ik die wil omschrijven, bestaan uit de

> notie dat ze van hout is, dat ik dit een tafel noem en haar bepaalde functies en doeleinden toeken, en dat de voorwerpen in welker juxtapositie zij een uiterlijke ziel heeft, al hetgeen erbovenop ligt, daarin weerspiegelen, in haar opgaan en haar veranderen in de eigen kleur die eraan is gegeven, de fletsheid van die kleur, de vlekken en krassen die erop zitten - dat alles is welbeschouwd van buitenaf gekomen en dat, meer dan haar wezen van hout, geeft haar een ziel. En het karakter, dat wil zeggen het innerlijk van deze ziel die het tafel zijn is, werd haar eveneens van buitenaf toegekend.
>
> En dus denk ik dat het geen menselijke of literaire dwaling is een ziel te verlenen aan de dingen die wij onbezield noemen. Een ding te zijn betekent het object te zijn van een toekenning. [...]

Soares geeft hier antwoord op de vraag waarom juist het stilleven van Schumacher Kopland aanleiding geeft tot een gedicht. Het schilderij houdt zich niet bezig met de vraag wat er achter die zichtbare wereld zit en *juist daarom* confronteert het de beschouwer met de vragen naar waar, wanneer en waarom. Het schilderwerk zelf is letterlijk zielloos en wordt juist daardoor object van toekenning.

Elders in zijn werk formuleert Kopland de paradox met het adverbium ‘volmaakt’. In ‘Voort’ (p.226) spreekt hij over de ‘volmaakt onverschillige wereld’. In ‘In de bergen’ (p.240) over ‘een volmaakt open einde’. In ‘Commentaren’ over een ‘volmaakte rest, volmaakt onbelangrijk’ en in ‘Beekdal’ (p.267) staat: ‘het volmaakt onvindbare antwoord / op de vraag welke wereld dat is.’ Uiteraard zal bijna iedereen in ‘volmaakt’ - zoals Kopland het hier gebruikt - in eerste instantie een bijwoord van graad lezen, maar op zijn minst de combinatie met woorden als ‘onverschillig’, ‘onbelangrijk’ en ‘onvindbaar’ zet de formulering op spanning: hoe kan het dat het onvindbare van een antwoord ‘volmaakt’ genoemd wordt?

Het is een kwestie die Kopland in de titel van zijn bundel uit 1972, *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* en in (vooral de slotregel van) gedicht XII (*Gedichten*, p.152) uit *Een lege plek om te blijven* (1975) al zijdelings aan de orde stelde: ‘Geef mij // maar een vraag en geen antwoord.’

Het vergt enig dialectisch denken, maar is gemakkelijk duidelijk te maken aan de hand van ‘I cavalli di Leonardo’ (*Gedichten*, p.279) dat ik als een sleutelgedicht in het werk van Kopland beschouw:

> Al die schetsen die hij naliet -
>
> eindeloze reeksen herhalingen: spierbundels, pezen,
> knoken, gewrichten, die hele machinerie

van drijfriemen en hefbomen waarmee
een paard beweegt,

en uit duizenden haarfijne lijntjes haast onzichtbaar
zacht in het papier verdwijnende huid
van oorschelpen, oogleden, neusvleugels,
huid van de ziel -

hij moet hebben willen weten hoe een paard
wordt gemaakt, en hebben gezien
dat dat niet kon,

hoe het geheim van een paard zich uitbreidde
onder zijn potlood.

Maakte de prachtigste afbeeldingen, bekeek ze,
verwierp ze.

Caeiro zou in plaats van Kopland slechts tekeningen gezien hebben - en daarmee uit. De wens die Kopland aan Leonardo da Vinei toekent, zou ongetwijfeld op Caeiro's hoon hebben kunnen rekenen: ‘onwijze mensen’, paarden zijn paarden.

Als Soares het gedicht van Kopland gelezen zou kunnen hebben, had hij wellicht gereageerd met fragment 264 [433] uit *Het boek der rusteloosheid:*

> Niemand begrijpt de ander. Wij zijn, zoals de dichter zei, eilanden in de zee van leven; tussen ons stroomt de zee die ons vastlegt en scheidt. Hoezeer een ziel zich ook inspant om te weten wat een andere ziel is, ze zal nooit meer weten dan wat een woord haar zegt - een vormloze schaduw op de bodem van haar begrip. [...] ik stel me tevreden met wat mij is gegeven. Ik zie en dat is al heel wat. Wie is er in staat te begrijpen?

Soares' scepsis is alleszins begrijpelijk: hoezeer Da Vinci zich ook inspant om te weten wat ‘de ziel van een paard’ inhoudt, hij zal nooit meer weten dan wat een tekening hem zegt. Hoezeer Kopland zich ook inspant om te weten wat Da Vinci bezielde, hij houdt nooit meer over dan een gedicht, een paar woorden. Soares (en Caeiro helemaal) zou het accent van Koplands gedicht ongetwijfeld op de laatste twee woorden leggen, ‘verwierp ze’. Maar wat hij dan over het hoofd ziet, is dat het verwerpen een essentieel onderdeel van het hele (denk-)proces is. Dat het geheim zich uitbreidde is dus niet uitsluitend negatief - het is juist aanleiding, een impuls om verder te gaan en héél

dicht bij het doel te komen: de huid van de ziel. Iedere tekening van Da Vinci levert hem een (nieuwe) vraag op, waardoor hij verder kon. Ieder antwoord is definitief, dodelijk, een eindpunt. Verwerpen betekent: verder moeten (en kunnen). Daarom is het 'volmaakt' dat het antwoord onvindbaar is. Het schilderij van Schumacher biedt uitsluitend een zichtbare wereld en is dus een volmaakte aanleiding om te vragen naar het onzichtbare waar, wanneer en waarom. De dingen zwijgen, daarom moeten we ze zelf zin geven. Hoe nadrukkelijker de dingen zwijgen, hoe nadrukkelijker ze voorwerp van toekenning worden. Dat is overigens een ervaringsfeit: de tafel is niet uitsluitend de tafel, maar sleept een reeks van associaties en herinneringen mee.

Poëzie is geen filosofie, sinds Plato lijken ze elkaar zelfs uit te sluiten, maar poëzie kan wel filosofische noties aan de orde stellen. Pessoa (in de poëzie van Caeiro, De Campos en het proza van Soares) en Kopland verkennen van uit tegengestelde temperamenten de grenzen van het metafysische. Ze willen beiden de oorsprong van de dingen hervinden en verzetten zich tegen illusies, maar Kopland wil meer.

Pessoa schrijft (vooral in de gedichten van Caeiro en De Campos) naar het niet-metafysische toe, en maakt zich van het idee van een mogelijke metafysica los, omdat hij wil ontsnappen aan het denken. Voor hem is de geformuleerde gedachte in het gedicht dat het motto voor Koplands bundel leverde een eindpunt. Kopland wordt met het niet-metafysische geconfronteerd, scheert er zo nu en dan in zijn poëzie langs en beweegt zich er vanaf, omdat hij het denken opzoekt en aan de gang wil houden: natuur heeft geen binnen en daarom kennen wij haar dat toe.

Die 'huid van de ziel' zit volgens Caeiro c.s. aan de buitenkant, maar Kopland redeneert volgens het principe: als je je doel haalt, heb je het niet hoog genoeg gesteld. De formuleringen lijken in eerste instantie op elkaar -Koplands 'Wie wat vindt heeft slecht gezocht' en Caeiro's

> Dit was wat ik zonder denken of bij stilstaan
> Begreep dat de waarheid moest zijn, de waarheid
> Die allen uit vinden gaan zonder te vinden
> En die ik alleen, omdat ik niet uit vinden ging, gevonden heb.
> (*Gedichten*, p.109)

Maar au fond is er een wereld[4.] van verschil in zichtbaar.

4. In de laatste bundel van Rutger Kopland, *Tot het ons loslaat* (1997), staat het gedicht 'De laatste bevindingen'. Het begin daarvan luidt:

> Er waren zoals we dachten te
> weten twee werelden -
> de echte en die andere
>
> dit onderscheid is onlangs bij
> nader onderzoek
> een overbodige illusie
> gebleken

Het lijkt er even op dat Caeiro alsnog zijn gelijk haalt: heft Kopland het geloof in zijn filosofisch systeem alsnog op? Nee, hij maakt alleen duidelijk dat er tussen die twee werelden uiteindelijk geen verschil is. Over de 'deskundigen' die hij in het gedicht opvoert, schrijft hij: 'wat zij vonden was met geen pen / te beschrijven, zo ongelooflijk eenvoudig'. Men lette op de paradox die gevormd wordt door de laatste twee woorden. In het gedicht staan 'enkele

Literatuur

Rutger Kopland, *Gedichten*. Amsterdam, Van Oorschot, 1999; *Het mechaniek van de ontroering*. Amsterdam, Van Oorschot, 1995.
Wiel Kusters, *Monoloog in de bergen. Over Rutger Kopland*. Maastricht, Gerards & Schreurs, 1988.
Fernando Pessoa, *Het boek der rusteloosheid door Bernardo Soares*. Gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Harrie Lemmens. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999[6]; *Gedichten*. Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen. Amsterdam, De Arbeiderspers, 2000[8].
August Willemsen, *Fernando Pessoa: het ik als vreemde*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 2000.

Ron Elshout (1956) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Onlangs verscheen zijn dichtbundel Nomade nabij oase *bij uitgeverij De Geus*.

opgetogen, onbedoeld lyrische citaten / uit hun verslag'. Daarvan is de belangrijkste ongetwijfeld: 'Wij zoeken nog koortsachtig naar formules.' Alweer een volmaakt open einde.

August Hans den Boef

Fernando Pessoa: een nationalistische Elephant Man

Eerst ben je verrast. Dan raak je verslaafd.'
F. Pessoa, niet-gebruikte reclameslogan voor Coca Cola

Fernando Pessoa geldt zowel in Portugal als in Brazilië als de grootste Portugese schrijver van de twintigste eeuw en buitenlandse vertalers roepen dat in koor na, soms niet eens om den brode. Er is een hele bibliotheek van secundaire literatuur over de auteur met zijn heteroniemen en er blijven vertalingen van zijn werk verschijnen. De schrijver en nationale held ligt sinds 1985 begraven in het klooster Mosteiro dos Jerónimos tussen figuren als Vasco da Gama en Camões.

Pessoa is ook een toeristische attractie: meer dan levensgroot is zijn standbeeld voor *A Brasileira* in Lissabon, vroeger een van zijn stamcafés. De dichter met zijn hand op een tafeltje, zodat toeristen zich kunnen laten fotograferen terwijl ze naast en op hem zitten. Amerikanen vooral. Die toeristen vullen vervolgens het café, waarin men de tafeltjes zo heeft gezet dat de ruimte optimaal kan worden benut, anders dan op de oude foto's met de dichter. Die toeristische belangstelling komt goed uit, want de uitgaanswijk Chiado, waarin *A Brasileira* ligt, is in 1988 flink door brand aangetast en begint nu pas weer ergens op te lijken[1].

Die toeristische interesse geldt echter een cultfiguur, niet zijn werk, zoals veel over Pessoa zich louter tot zijn merkwaardige leven beperkt. Het is moeilijk om over cultfiguren te schrijven, omdat de irritatie die het cultpubliek bij je opwekt, je ongevoelig dreigt te maken voor de kwaliteiten die het onderwerp van verering wel degelijk bezit. Gelukkig was Pessoa nog geen cultfiguur toen ik kennismaakte met zijn werk, in de eerste helft van de jaren zeventig, toen ik studeerde. Onder studenten gold hij als een geheimtip. Een Portugees die ongeveer in zijn eentje het modernisme in zijn land had geïntroduceerd, slechts één dichtbundel had gepubliceerd en uit wiens nalatenschap sindsdien het ene meesterwerk na het andere opdook. Hij was er al vroeg bij, schreef als zesjarige op de boot naar Durban in 1894 een gedicht voor zijn moeder en voerde in die tijd al een tweezijdige correspondentie met zijn heteroniem Chevalier de Pas. Al in 1902 publiceerde een tijdschrift, *O Impartial*, al een gedicht van hem.

Pessoa deed denken aan Theo van Doesburg, een Nederlandse tijdgenoot, destijds eveneens een geheimtip. Ook Van Doesburg had een interessant modernistisch oeuvre geschreven waarvan de publicatie in boekvorm bij zijn dood nog een aanvang moest nemen. Bovendien hanteerde hij ook

1. Supervisie over de herbouw van de Chiado heeft architect Alvaro de Siza, die in zijn metier overigens wél de grootste Portugees van de twintigste eeuw kan worden genoemd. Maar hiermee loop ik vooruit op mijn betoog.

heteroniemen (I.K. Bonset, Aldo Camini) en schreef hij in diverse moderne talen, net als Pessoa. Die verslaat hij zelfs op verscheidene onderdelen. In tegenstelling tot Pessoa wist hij tot zijn dood voor het grote publiek te verbergen wie zich verschool achter zijn heteroniemen. Verder heette Van Doesburg eigenlijk Emiel Küpperts, een naam waaronder niemand hem kende. Pessoa kende men in Portugal wel onder zijn ‘orthoniem’, de naam waaronder hij bij de burgerlijke stand was ingeschreven. Pessoa is geen pseudoniem, ook al is het Portugees voor *persoon* ontwikkeld uit het Latijnse *persona*, dat *masker* betekent en weer afkomstig is uit het Etruskisch.

Een verschil in waardering is echter dat geen enkele Nederlander Theo van Doesburg de grootste schrijver van het interbellum zal noemen.

Destijds had ik geen beschikking over Nederlandse vertalingen van Pessoa. Er waren wel Franse en Engelse edities in de bibliotheken aanwezig. Prettig was dat Pessoa een deel van zijn werk in het Engels schreef, dat kon ik tenminste direct lezen. Er bestond al wel een Nederlandstalige introductie, zij het beknopt: de oratie van Marcus de Jong uit 1959, een pionier die al in 1955 in een Portugees tijdschrift over de heteroniemenridder publiceerde. Het proza van Pessoa dat in een vertaling te lezen was, vond ik zeer de moeite waard, zij het erg verschillend in literaire aanpak. ‘De anarchistische bankier’ is een prachtige, logische vertelling van een ijzeren consequentie. ‘Herostratus’ bevat een schat aan ideeën over vooral de Engelse literatuur. Pessoa's essays zijn bijzonder van stijl, maar als hij het over Portugal heeft, is daar voor buitenlanders weinig aan te beleven. Enerzijds door zijn nationalisme, anderzijds juist door zijn ‘rebellie’. Dat hij een voorganger als Eça de Queiroz desavoueert, maakt na zoveel decennia even weinig indruk als een aanval van Theo van Doesburg op Frederik van Eeden. De stijl is leuk en brutaal, maar je leest het werk van de aangevallenen er echt niet meer anders door.

Futurisme?

Hoogstinteressant, want futuristisch, is het manifest *Ultimatum* uit 1917. Heel wat figuren uit de toenmalig dominante Europese literatuur scheldt Pessoa uit op de manier van Marinetti, de vader van het futurisme (onze I.K. Bonset zou dat pas in 1923 doen). Overigens was Pessoa's positie tegenover het futurisme dubbelzinnig. In een brief uit hetzelfde jaar schrijft hij aan Marinetti zelf (in het Engels) dat het futurisme teveel positieve elementen uitsluit. Pessoa's nationalisme is zo'n element. Boeiend is ook dat Pessoa in deze brief al vooruitloopt op zijn esoterische theorieën van later datum.

Als een echte modernist veranderde Pessoa de datering van zijn gedichten en in zijn poëtische praktijk heeft hij verscheidene teksten afgeleverd die sterk door het futurisme zijn beïnvloed, maar daarvan inderdaad op het punt van

nationalisme en levensgevoel afwijken.

Het heteroniem onder wiens naam die teksten verschenen is Álvaro de Campos, een ingenieur die in Glasgow had gestudeerd. Dat past goed bij de futuristische sfeer moet Pessoa hebben gedacht. Ik vind De Campos het interessantste heteroniem, interessanter dan het bucolische, de spoedig overleden schaapherder Alberto Caeiro, of de classicistische arts Ricardo Reis, die zogenaamd naar Brazilië verhuisde. Andere heteroniemen - soms broers - leveren nog minder op. De juveniele heteroniemen, Alexander Search, Jacob Satan en Jean Seul zijn zelfs wat kinderachtig. Maar dat van David Merrick zou heel spottend bedoeld kunnen zijn. Merrick was namelijk de achternaam van de *Elephant Man*.

Daarnaast hanteerde Pessoa wel drie filosofische heteroniemen, die net zo wijdlopig en onbegrijpelijk schrijven als zijn voorbeeld Edgar Allan Poe in diens wijsgerige teksten. Ik verbaas me dan ook telkens weer als iemand ze serieus bespreekt. De middelmatige Engelstalige *Sonnets* worden tenminste gereduceerd tot niet meer dan materiaal voor uitspraken over Pessoa's leven en zijn merkwaardige opvattingen. Waarom zijn filosofische (en politieke) geschriften dan ook niet?

Want hoe ongelofelijk is Pessoa's poëzie in de gedaante van Álvaro de Campos? Diens populairste gedicht is ‘Sigarenwinkel’ uit 1928, waarin het modernistische levensgevoel staat tegenover de twijfel aan de zin van het leven. Als dit gedicht in het Engels was geschreven, zou Pessoa de dichter Eliot in de schaduw hebben gesteld. Volgens August Willemsen hebben sommige critici dat beweerd en ze hebben gelijk. ‘Sigarenwinkel’ is inderdaad nog beter dan *The Waste Land*, zoals ook Nederlanders dat kunnen beoordelen dankzij Willemsens vertaling.

Harder van aanpak is de *Ode van de zee* uit 1915. Daar stelt de dichter zich voor: ‘En ik, die het moderne leven liefheb, die machines kus met heel mijn ziel, / Ik, ingenieur, ik man van beschaving, ik met mijn buitenlandse opleiding’. Als futuristisch geldt uiteraard het tien keer herhaalde beeld van het vliegwiel.

Maar De Campos wil geen moderne schepen, juist zeilboten, van hout, die de oude zeeën onveilig maken. Daarom is alles wat hij aan de Taag ziet niet de realiteit, maar de gedroomde wereld waarin het verschil tussen heden en verleden is opgeheven. De kade die tot de Kade wordt, de reis de Gedroomde Reis. Hij verwerkt ook literaire voorgangers in zijn *Ode*, met als opvallendste R.L. Stevenson en het piratenlied uit diens *Treasure Island*. ‘Fifteen men on de dead man's chest/Yo-ho-ho and a bottle of rhum’.

Verwant aan het ‘mannelijke’ futurisme van het eerste uur is de enthousiaste beschrijving van de wreedheden die zeelieden en piraten in de koloniën plegen te begaan. Van dat futurisme wijkt Pessoa weer af als hij de ‘ik’ tegelij-

kertijd ook de omgekeerde positie laat innemen: ‘Maak mij tot uw slaaf, uw ding’. Zowel dader als slachtoffer: een positie die culmineert in het gruwelijke beeld van kinderen die worden ophangen voor de ogen van hun moeder - maar de dichter is ook de moeder.

Een vergelijkbare houding zien we in andere oden van De Campos. In de gewelddadige ‘Martiale ode’ bijvoorbeeld, waarin meisjes worden verkracht en de dichter zich afvraagt wat hij zou voelen als hij later ook zo'n dochter had. Of in de ‘Triomfale ode’ waarin de dichter in de menigte van de metropool de homoseksuelen sierlijk tussen de cocottes ziet *cruisen*. De *souteneur* van deze menagerie, dat zou de dichter graag zijn.

Kunnen deze afwijkingen van het futurisme nog binnen het modernisme in ruimere zin worden gesitueerd, anders is het met het slot van *Ode van de zee*. Dan grijpt de dichter terug op het roemrijke verleden van Portugal. In plaats van nationale iconen als prins Hendrik de Zeevaarder op z'n futuristisch te bespotten, voelt De Campos zich juist een nazaat van de man die een wereldrijk heeft mogelijk gemaakt. In zijn nationalisme verschilt De Campos dus weinig van Pessoa zelf, zoals die in 1934 in de bundel *Mensagem* (de enige boekpublicatie die tijdens zijn leven verscheen) prins Hendrik en andere nationale iconen had verheerlijkt.

Anekdotiek

Wat mij opviel bij mijn kennismaking met de literatuur over Pessoa was de enorme hoeveelheid anekdotiek. De man dronk en rookte zich dood, flirtte met de homoseksualiteit, deed dom werk om in zijn levensonderhoud te voorzien, weigerde desondanks banen aan de universiteiten van Coimbra en Lissabon, was doodsbang om een project te voltooien, geloofde zowel in de sterke man als in de esoterica, leefde als een kluizenaar en versnipperde zowel zijn leven als zijn werk.

Bij die anekdotische verhalen sloot de inhoud aan van veel anthologieën van zijn werk en de begeleiding daarvan. Bloemlezers kiezen graag teksten van Pessoa over zijn heteroniemen, waaronder veel teksten van heteroniemen over andere heteroniemen. Bloemlezers houden ook van brieven en ander autobiografisch materiaal. In hun inleidingen & uitleidingen interpreteren zij die teksten vooral in het licht van die anekdotiek.

Portugees benauwd kreeg ik het van die benadering. Ik wilde eerst zo direct mogelijk de impact van Pessoa's teksten voelen. Teksten die op een heel eigen manier de Europese avant-garde uit het interbellum vertegenwoordigen. Wat die teksten over de schrijver Pessoa zeggen, vond ik iets van de tweede orde. Laat staan wat ze vertellen over de persoon Fernando António Nogueira de Seabra Pessoa.

Pessoa gefotografeerd in 1927 aan de bar bij ‘Abel’

Misschien is die anekdotische, psychologiserende Pessoa-receptie ook een verklaring voor het feit dat ik *Het boek der rusteloosheid*[2] zo saai vond. Op het verhalende begin na, waarin Pessoa het personage van de hulpboekhouder Bernardo Soares introduceert in een goedkoop restaurant op een tussenverdieping. Maar al dat sneue gedoe en gezever van Soares zelf over aseksualiteit, twijfel aan zichzelf, droom en verlangen naar een eenvoudig huiselijk leven dat onbereikbaar is, boeit mij weinig. Hoe fraai ook beschreven, het blijft Pessoa als *Elephant Man*: een griezelig curiosum.

In ons land geldt August Willemsen als degene die Nederland Pessoa heeft leren lezen, zoals Van der Valk ons land buiten de deur heeft leren eten. Maar de letterlijke introductie, zoals gezegd, geschiedde door Marcus de Jong, die in 1969 overleed. Onder diens vleugels had Willemsen nog de bundel *Meesters der Portugese vertelkunst* (1970) samengesteld. Die bevat nog geen proza van Pessoa, maar in zijn inleiding noemt Willemsen hem wel de grootste dichter van de eerste helft van de twintigste eeuw, zoals zijn leermeester dat in 1959 had gedaan.

Willemsen is een begenadigd vertaler en zijn begeleidende voor- en nawoorden (vanaf 1978) werken aanstekelijk. Toch doen ze teveel hun best om mee te kunnen met de internationale Pessoa-receptie en ze zijn ook overenthousiast. Ik herinner me een tv-programma dat Willemsen over Pessoa had gemaakt, met een buitenopname waarin hij zich liet bespringen door als

2. *Het hoek der rusteloosheid van Bernardo Soares*. Gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Harrie Lemmens. Amsterdam 1990. Pessoa zelf heeft gezegd dat Bernardo Soares geen heteroniem is, maar een literair personage.
Desondanks heeft de AP *Het boek der rusteloosheid* in de serie Privé-domein uitgegeven. Juist het feit dat het leven van Bernardo Soares enige (maar geen volledige) overeenkomst met dat van de auteur vertoont, pleit voor een uitgave als fictie.

struikrovers vermomde heteroniemen. Willemsen behoort tot de richting van de Pessoanen die geobsedeerd is door de vraag wat de man nu precies bewoog. Waarom hij zich verborg achter de heteroniemen en waarom hij zijn leven en werk zo versnipperde. Wie daarin is geïnteresseerd leze zijn boekje *Fernando Pessoa: het ik als vreemde. Een essay met schrijversprenten*, een bundeling van oude essays en voor- en nawoorden, aangevuld en geüpdatet Dat laatste was nodig omdat er immers sinds vijfentwintig jaar het een en ander aan de Pessoa-receptie is toegevoegd. Vooral de ontdekking van Pessoa's liefdesbrieven aan Ofélia Queiroz[3.] sloeg in als een bom en bracht biografistische speculaties over diens homoseksualiteit aan het wankelen.

Kist

Een van de anekdotes gaat over Pessoa's kist - *arca*, zeggen de liefhebbers - waarin zich tienduizenden vellen manuscript bevinden. Tot nu toe is daar sinds 1935 nog geen echt meesterwerk uit tevoorschijn gekomen, al rekenen sommigen daaronder wel *Het boek der rusteloosheid*. Overigens was het merendeel van wat er in de vorige eeuw van Pessoa in het Nederlands is vertaald, al tijdens diens leven in tijdschriften, brochures of kranten gepubliceerd: 205 gedichten, 132 prozateksten. Niet niks.

In navolging van de Portugese uitgeverij Assírio & Alvim, die de definitieve editie van Pessoa publiceert, is de Arbeiderspers vorig najaar begonnen met een ambitieus project: het hele oeuvre in vertaling, te beginnen met het ongepubliceerde materiaal. Er zijn intussen drie boekjes verschenen die uit de kist komen, achtereenvolgens *Lissabon. Wat de toerist moet zien, De stoïcijn* en *Het uur van de duivel* (afkomstig rond 1925, 1928 en 1903). Vooral de laatste twee zijn boekjes die hun volume vooral ontlenen aan een erg lang nawoord van vertaler Willemsen.

Je vraagt je af waarom de AP niet gewoon vier of vijf van deze boekjes in één band uitbrengt met een nawoord dat de continuïteit én verscheidenheid van Pessoa's proza tot onderwerp heeft.[4.] Dan is het overigens nog de vraag of het Nederlandse publiek op zo'n project zit te wachten. Waarom brengt de uitgever niet een herdruk van de *Gedichten* op de markt, aangevuld met *Ode van de zee* en vooral ook uitgebreid met nieuwe vertalingen? Aan de vertalingen van Willemsen voegde Harrie Lemmens vierentwintig (fragmenten van) gedichten toe ten behoeve van de biografie *Fernando Pessoa* van Angel Crespo (1992). Die kunnen er mooi bij.

3. Opgenomen in *Mijn droom is van mij. Brieven, dagboeken, beschouwingen*. Gekozen, vertaald en van een nawoord voorzien door Harry Lemmens. Amsterdam 1995. Dit is wel terecht in de serie Privé-domein uitgegeven.
4. Ammann Verlag in Zürich deed dat wel in 1997: *Die Stunde des Teufels und andere seltsame Geschichten*.

Parodie

Lissabon. Wat de toerist moet zien lijkt een parodie op het genre reisgids. Hier gaat het chauvinisme van Pessoa wel erg gierend door de bocht. Zelfs als de auteur - wat volstrekt niet het geval is - het boekje ironisch had bedoeld, was er literair nog niets aan te beleven.

Aan de vertaling ligt het niet, want het Engelstalige origineel[5.] is net zo chauvinistisch en oninteressant. En het Engels van Pessoa is een beetje formeel. Dat geldt ook voor zijn Engelstalige fictie.

Hij mag als jongen in het Zuid-Afrikaanse Durban hebben gewoond en daar een opstelprijs hebben gewonnen (waarvan hij boeken van Edgar Allan Poe aanschafte), maar om in de voetsporen van Shakespeare of Whitman te treden is meer nodig.

Wanneer je de stijl en aanpak van *Lissabon* vergelijkt met Baedeckerproza uit 1925, weet je waarom geen uitgever er aan had gewild. De bestaande reisgidsen concentreerden zich op de mooie of belangrijke plekken, gebouwen en voorwerpen. Bij de pathologische Pessoa is *alles* even belangrijk en fraai omdat het de nationale trots van Portugals hoofdstad weerspiegelt. Als het om overheidsdiensten gaat, zijn die alle bovendien hoogst efficiënt:

> De ontscheping gaat gemakkelijk en verloopt vrij vlot. Men gaat van boord op een plek waar tal van transportmiddelen komen. Een rijtuig, een automobiel of gewoon een tram brengt de vreemdeling in een mum van tijd naar het centrum van de stad, Eenmaal aan wal wordt hij door alle gemakken omringd, en hij zal merken dat het dienstdoende personeel zich altijd even beleefd betoont en bereid is om alle gewenste informatie te verschaffen, ongeacht of men zich nu wendt tot douane- of havenbeambten of tot functionarissen van de immigratie dienst.

Neem ook zijn beschrijving van het artilleriemuseum: ‘dat zonder enige twijfel het opmerkelijkste museum van heel Lissabon is’:

> De baron van Monte Pedral richtte het in 1842 op maar het werd pas in 1876 echt een groot museum dankzij de inspanningen van de toenmalige directeur, kapitein Eduardo de Castelbranco. Wat er getoond wordt is absoluut een bezoek waard: interessante stukken artillerie en ander oorlogstuig, harnassen, wapens, maar ook de versieringen van de zalen zelf vragen de aandacht: inlegwerk, lambriseringen, portretten, busten, beelden, medaillons en bas-reliefs; uniformen uit de tijd van de napoleontische oorlog, enzovoorts.

5. *Lisboa. What the tourist should see. O que o turista deve ver*. Lissabon 1997. In het Nederlands vertaald door Adri Boon.

Baron en duivel

De stoïcijn is een verzameling fragmenten, soms in het Portugees, dan weer in het Engels, grotendeels doublures en bijna-herhalingen, geschreven door het heteroniem de Baron van Teive. In toegankelijkheid het tegendeel van *Lissahon* en desondanks even oninteressant. Daaraan verandert het nawoord van Willemsen weinig.

De baron gaat zelfmoord plegen en vernietigt tevoren zijn werk omdat het niet volmaakt is. Ook in zijn ideeën over vrouwen en erotiek herken je een aantal die Pessoa elders ventileert. Het is weer veel aseksualiteit, vergane glorie, twijfel aan zichzelf, droom en verlangen naar een eenvoudig huiselijk leven dat onbereikbaar is. Sommige opvattingen vat de baron samen in een soort aforismen. Zoals dat waarin hij zijn afscheid van de moederkerk combineert met dat van het futurisme: ‘Ik geloof niet in de Maagd Maria noch in elektriciteit.’ Het zij zo.

Zo'n ‘twintigste baron’ van die naam, dat is typisch Brits. Misschien is het enige aardige aan *De stoïcijn* dat de grote Pessoa behalve de nederige klerk Bernardo Soares dus ook een heteroniem zocht in de adel en dan nog met een Brits tintje. Die kleinburgerlijke verheffingsdrang geeft hem iets ontroerends. Zoals Leidse corpsstudenten uit een middenstandersmilieu in mijn studietijd het liefst op hun adellijke collega's in Oxbridge wilde lijken.

Veel leuker dan deze voetnoot bij het oeuvre is *Het uur van de duivel* uit 1903 en niet alleen omdat Pessoa het waarschijnlijk als vijftienjarige heeft geschreven. Ik geef er zelfs de voorkeur aan boven een ander verhaal uit de kist, het uit 1907 daterende *A Very Original Dinner* van Alexander Search, toen Pessoa dus al negentien was. Search vertelt hoe de voorzitter van een gastronomisch genootschap in Berlijn de leden bij hem thuis inviteert voor een zeer oorspronkelijk diner. Dit na een onprettig meningsverschil met vijf jonge gastronomen uit Frankfurt, aan welke gasten hij voorspelt dat ze over twee weken lijfelijk aanwezig zullen zijn bij het diner. Of ze nu willen of niet. Als vijf zwarte knechten tijdens dat etentje de spijzen opdienen, denkt de verteller dat zij in die rol voor het originele karakter zorgen. Maar de Frankfurters zitten in het voedsel. De aanwezigen gooien de krankzinnige voorzitter op straat en braken vervolgens zijn huis onder.

Willemsen wees terecht op de overeenkomsten met het verhaal ‘Thou Art the Man’ van Poe (ik zie overigens ook verwijzingen naar ‘King Pest’). Pessoa vertaalde overigens diens gedicht ‘The Raven’ in het Portugees. Willemsen vond *A Very Original Dinner* een beetje een belachelijk verhaal. Dat kan zijn, maar het is een stuk beter geslaagd dan de meeste ‘fantastische vertellingen’ die F. Bordewijk in het begin van zijn carrière in de trant van Poe schreef.

In ieder geval is het jeugdwerk *Het uur van de duivel* een stuk subtieler. Een

vrouw met de naam Maria spreekt op weg van een bal naar huis met de Duivel. Vooral de laatste is aan het woord en de bekende thema's van Pessoa als aseksualiteit, vergane glorie etc etc, passeren weer de revue.

Maria is zwanger en de suggestie is dat haar zoon - later een dichter en een genie - door de woorden van de Duivel is beïnvloed. Aan het slot vernemen we dat Maria de Duivel op een *bal masqué* heeft ontmoet in de gedaante van een jongeman met een Mefistomasker (dat later geen masker zal blijken!). In een alternatief slot ontmoet Maria op het bal niet Mefisto, maar Faust zelf. Door deze verwijzing wordt dit letterlijk dunne jeugdwerk betrokken bij het grote Faustproject van Pessoa, dat in tegenstelling tot allerlei juvenilia en mengelwerkjes wel degelijk hoogst interessant is.

Faust

Een paar jaar geleden was ik met Faust bezig, in het bijzonder met de Engelstalige Fausttraditie. Ik herinnerde mij dat Pessoa net als Goethe jarenlang aan een eigen Faust had gewerkt, ‘die, ware hij voltooid, 's dichters diepste gedachten zou hebben uitgesproken,’ oreerde De Jong in 1959. Het doet denken aan de observatie van Arnold Schönberg dat Gustav Mahler het wereldraadsel zou hebben opgelost, als hij de *Tiende* had afgemaakt. Tussen 1908 en 1935 heeft Pessoa er af en toe aan gewerkt.[6.]

Omdat hij de Engelse literatuur goed kende en de taal beheerste, hoopte ik dat Pessoa in de traditie van Christopher Marlowe, meer dan in die van Goethe, zou werken. Maar dat is niet of nauwelijks het geval. Pessoa gebruikt alle mogelijke Fausttradities tegelijk en vooral de traditie van zijn eigen thema's als aseksualiteit.

De fragmenten uit de kist vertonen zeer grote verschillen in stijl en aanpak. Soms doet een fragment aan het origineel van Goethe denken, bijvoorbeeld het tweegesprek tussen Faust en Maria (= Faust en Gretchen). Het gesprek met Vincente, een soort knecht à la Wagner riekt weer naar Marlowe. Maar de mooiste scène uit Pessoa's project is die in de Kroeg, waar Faust in het gezelschap van studenten en soldaten het genot van de wijn leert kennen en hen aanvoert het kasteel te bestormen en aldaar te gaan brandschatten en verkrachten. De aanwezigen zingen in een ambiance van Goethe een lang drinklied van bijna Brechtiaanse allure. Het enige werkelijk dramatische deel. Kortom, hoe dichter bij Goethe (en misschien Marlowe), des te beter zou Pessoa's project zijn geworden.

Voor het overige gaat het om (fragmenten van) monologen van Faust en om andere die soms zelfs niet toegeschreven kunnen worden aan een bepaald personage. In de laatste categorie vraag je je af met welke criteria de tekstbezorgers bepaalden dat een fragment uit de kist in *Faust* thuishoorde en niet

6. Dat is niet zo lang als Goethe, maar relatief eigenlijk langer, gezien Pessoa's vroegere dood.

in een andere onvoltooide tekst. Vooral om dat er toch altijd weer de typische Pessoathema's in opduiken.

Zelfs het motief van de Zee komt er in voor. Het Faust-project begint met allerlei gedoe op zee, met een schip en een eiland. We zijn weer thuis. Dan volgt de vraag of het leven een droom is, volgen passages over de behoefte aan slaap, aan vergetelheid, aan de dood, de angst voor impotentie, de onmogelijkheid tot lichamelijke liefde en het idee dat denken een kwaad is. Aan het slot vraagt Faust medelijden: het enige wat hij nog bezit is trots. Een niet erg boeiend slot, derhalve. Na de dood van Faust volgt nog een finale. Het lijkt een alternatief slot net als in *Het uur van de duivel*.

Wat zou Pessoa ervan hebben gemaakt als hij daartoe de wil en de tijd had gehad? Ik ben het eens met De Jong dat het doodjammer is dat deze Portugese *Fausto* niet werd voltooid.

Crowley

Behalve Pessoa's nationalisme is ook zijn belangstelling voor de esoterica een obstakel voor de lezer. Passages in zijn werk over de Geheime Traditie, kabbala, vrijmetselarij en de Tempelorde pleeg ik dan ook te skimmen. Het occultisme van Pessoa was méér dan zijn interpretatie van de Portugese geschiedenis, zoals de liefhebbers beweren. Hij vertaalde bijvoorbeeld veel Engelstalige esoterie in het Portugees en begon in 1930 een correspondentie met de Brit Aleister Crowley. Dat was een gekke, maar invloedrijke zwarte magiër en antichrist, die bovendien spioneerde voor de Duitsers. Net zo kleurrijk als Poe een eeuw daarvoor. Pessoa vertaalde Crowley's gedicht ‘Hymn to Pan’ in het Portugees en heeft hem ook in Lissabon ontmoet, waarna de magiër in de buurt zijn zogenaamde dood ensceneerde.

In de zomer van 2000 stond er een merkwaardig verhaal in *Diário de noticias* (de krant waarin ook Pessoa publiceerde; zijn vader schreef er muziekkritieken in) dat Crowley bij zijn enscenering zelfs actieve hulp van Pessoa heeft gehad. In Portugal krijgen ze nooit genoeg van anekdotes over Pessoa.

Die passie voor esoterica is er volgens mij de oorzaak van dat Pessoa zich op het eind van zijn leven van Salazars *Estado Novo* distantieerde. Politieke bezwaren had hij namelijk niet echt. Zo noemde hij zich op het eind van zijn leven monarchist, ‘Conservatief op z'n Engels, dat wil zeggen liberaal binnen het conservatisme en absoluut antireactionair.’ Ook ‘Gnostisch christen en derhalve volledig tegen alle georganiseerde kerken, met name de Kerk van Rome’, ‘Anticommunist en antisocialist’. Zijn verhaal ‘De anarchistische bankier’ uit 1922 heeft hij herschreven in 1935, waar hij de ‘sociale ficties’ daaruit explicieter aanvalt als ‘socialisme en communisme’. Dat laatste kon geen kwaad onder Salazar.

Aleister Crowley tijdens een initiatierite

Over autoritaire voorgangers van de ‘Professor’ als de vermoorde Sidónio Pais was Pessoa van jongs af aan uiterst enthousiast. Hij publiceerde in 1928 het pamflet *O Interregno* waarin hij pleit voor een militaire dictatuur die het slappe parlement voor enige tijd zou moeten vervangen. Dat was het jaar waarin Salazar minister van financiën werd. Al spoedig werd die premier.

Maar bij Pessoa was de maat vol toen de Professor geheime genootschappen ging verbieden. Uiteraard is hij daar tegen, als verdediger van de vrijmetselarij bijvoorbeeld, en in een briljant essay verwijst hij naar de inquisitie en legt hij uit dat volgens Salazars eigen criteria de Portugese Ministerraad dient te moeten worden verboden. Die vergadert namelijk in het geheim. In 1935 verklaart Pessoa dan ook *O Interregno* ‘als niet-bestaand. Ze dient geheel herzien en waarschijnlijk flink ingekort te worden.’

In dat jaar constateert hij ook dat Salazar een aanfluiting van de grote Lusitaanse gedachte is en noemt hij hem ‘ons dictatortje’. Hij levert zelfs enige bijdragen aan de strijdcultuur tegen de *Estado Novo*:

> Wie, o vaderland, heeft je vergiftigd?
> Welk zacht veinzend adderenbroedsel,
> Heeft je hart als schijntroost begiftigd
> Met overvloedig en onnut voedsel?
>
> Wie zorgt dat je meer slaapt dan je sliep?

Als Pessoa later was overleden, had hij ongetwijfeld vanwege zijn opvattingen over de moederkerk en de vrijheid van meningsuiting problemen hebben gekregen in de totalitaire katholieke politiestaat die Salazar aan het creëren was. José Saramago laat dat in zijn roman *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* (1984) zien. In een later boek, *Het beleg van Lissabon* (1989), breekt Saramago overigens Pessoa's nationalisme tot op het bot af, heel subtiel en indirect overigens.

Grootst?

Is Pessoa inderdaad misschien wel de grootste dichter van de twintigste eeuw'? Voor mij is hij een Portugees die zijn carrière begon met matige gedichten in het Engels en eindigde met slechte gedichten in het Frans. Hij begon ook jong met volkse *coplas* en schreef er in de laatste jaren van zijn leven nog honderden.

De sublieme momenten daartussen? Onder invloed van het Italiaanse futurisme schreef Pessoa een serie indrukwekkende gedichten, verhalen en pamfletten. Misschien des te indrukwekkender omdat hij geen futurist *pur sang* was, maar een eigenwijze Portugees. Ik kan mij enigszins voorstellen dat anderen sommige orthonieme gedichten en die van Reis en Caeiro bewonderen en een genoegen beleven aan Bernardo Soares' *Het boek der rusteloosheid*. Maar voor de rest: wat een vergeefs leven. Willemsen vindt dat Pessoa om te schrijven afstand deed van het leven. Om te schrijven, prima, maar waarom heeft Pessoa dan zijn tijd zo versnipperd en heeft hij zo weinig afgemaakt? Hij was gewoon zo gek als een ui en het is onzin dat zijn bewonderaars daarover zo omzichtig doen. Had Pessoa maar meer aandacht aan zijn *Faust* besteed. Bestond er maar een god of een duivel aan wie hij zijn ziel had kunnen verkopen in ruil voor een complete Faust. Nu heeft hij zijn leven verkocht voor een verzameling fragmenten.

Nog één opmerking. Eindigde Willemsen in 1978 het nawoord bij zijn vertaling van Pessoa's *Gedichten* met de stelling: ‘Pessoa is Portugals enige en gehele bijdrage tot de grote Europese literatuur van deze eeuw.’ Boud gesproken, maar niet zo gek. Twee jaar tevoren was *Manual de pintura e de caligrifia* in Lissabon verschenen, het debuut van José Saramago. Vrijwel onopgemerkt - Saramago zou pas in de loop van de jaren tachtig als auteur doorbreken. Maar waarom besluit Willemsen tweeëntwintig jaar later, in 2000, zijn monografie onveranderd weer met deze stelling? Want de grootste Portugese schrijver van de twintigste eeuw is, gezien vanuit ons huidige perspectief natuurlijk José Saramago. Door een merkwaardige speling van het lot ook nog een vertegenwoordiger van het door Pessoa zo gehate socialisme en communisme. Maar dat is een ander verhaal.

August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan het MIM (Instituut voor Media en Informatiemanagement) te Amsterdam.

Yves van Kempen

Een onbewogen toeschouwer
José Saramago over Fernando Pessoa en Ricardo Reis

> 'Ik tel niet meer mee, ik ben dood, maar wees maar niet bang, er zullen er genoeg komen die alles van mij uitleggen'.
> José Saramago over Fernando Pessoa in *Het jaar van de dood van Riacardo Reis*.

Ricardo Reis, de hoofdpersoon uit José Saramago's roman *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) heeft, zou je kunnen zeggen, geleefd en toch ook weer niet. Hij is een van de naar schatting tachtig heteroniemen waarvan Fernando Pessoa zich in de loop van zijn leven met enige regelmaat bediende, op de een of andere manier dus een afsplitsing van hemzelf Goed beschouwd hoort deze Ricardo Reis samen met de twee andere dichters Alberto Caeiro en Álvara de Campos en de prozaschrijver Bernardo Soares, auteur van het ontzagwekkende *Het boek der rusteloosheid*, tot de bekendste kopstemmen uit die reeks van velen die in het oeuvre van Pessoa hun eigen sporen trekken. In dat gezelschap bevindt zich ook nog ene Frederico Reis, de broer van Ricardo waarover in het boek van Saramago (1922) niet wordt gerept en dat zal wel geen toeval zijn. Zijn absentie daar past geheel en al in de overigens slechts rudimentair uitgewerkte karakterstructuur van het heteroniem Ricardo Reis. Die heeft een broertje dood aan welke vorm van nabijheid dan ook. Hij zou het liefst een absolute eenling willen zijn; het wegdrukken of sterker nog het ontkennen van banden met anderen, met de familie bijvoorbeeld, of met vrienden en naasten zijn hem een tweede natuur geworden. De lezer krijgt in de roman dan ook hoegenaamd niets van enige relevantie te weten over achtergrond en privé-zaken van deze Reis. Al die door Fernando Pessoa gecreëerde pseudo-individuen moeten wat hem betreft gezien worden als in allerlei opzichten verschillend van zijn eigen statuur. Ieder van hen heeft een eigen leven, en draagt zijn eigen drama met zich mee, en allen tezamen vormen ze weer een ander drama, liet hij ergens in zijn pak aantekeningen weten. Maar hoezeer die heteroniemen voor Pessoa dan ook karakters zijn die niet samenvallen met hun schepper, ze zijn ontegenzeggelijk verbonden met delen van zijn gecompliceerde persoonlijkheid die zelfs voer was voor in schizofrenie en het meervoudige persoonlijkheidssyndroom geïnteresseerde psychologen en psychiaters. Hen verwanten van hem noemen, kan alleen wanneer duidelijk is dat het hier niet gaat om verwanten *van* maar *in* hem, het zijn figuren die hij schiep om zijn niet-identiteit - het idee een niemand te zijn - mee te compenseren. Zij

delen zijn gevoel ‘een vreemdeling in de eigen ziel’ te zijn, al onderging hij dat alleen-zijn tevens als een ultiem bewijs van het feit dat zijn lot aan een andere, veel hogere wet toebehoorde en tegelijkertijd niet minder als een bevestiging van zijn genialiteit. Opvallend is dat het vooral personages zijn met een in sociaal opzicht hogere status en psychisch gezien een stabielere geest dan hij zichzelf toekende. Alsof ze de schaamte over zijn eigen schamelheid moesten camoufleren; hij die zichzelf als onherroepelijk gedesintegreerd ervoer zoals onder meer blijkt uit deze dichtregels van Ricardo Reis die hij hem enkele dagen voor zijn dood zag neerschrijven:

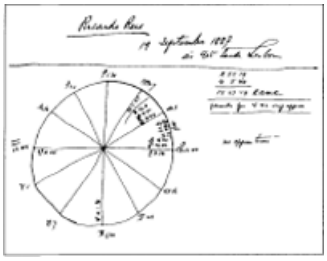
> In ons leven tallozen;
> Ik weet niet, als ik denk
> Of voel, wie denkt of voelt.
> Ik ben de plaats slechts waar
> Gevoeld wordt of gedacht.
> Ik heb meer dan één ziel,
> Meer ikken dan ikzelf.

De diverse, nogal ongelijksoortige oeuvres die Pessoa schiep en toeschreef aan zijn belangrijkste heteroniemen zijn direct verbonden met de eigen biografie die hij voor hen creëerde, waarbij een persoonlijke visie op het leven corresponderende stijl en poëtica behoorde. Hij liet hen in het openbaar, in de krant bijvoorbeeld, met elkaar polemiseren. Ooit plande hij zelfs een uitgave van de verzamelde gedichten van Alberto Caeiro waarin het voorwoord van de hand van Ricardo Reis zou moeten zijn en het nawoord aan Álvaro de Campos was toebedacht, een project dat, zoals veel van wat Pessoa ondernam, nooit is voltooid. Inmiddels weten we uit de aantekeningen die hij heeft nagelaten over Ricardo Reis dat deze is geboren op 19 september 1887, zo'n jaar ongeveer voor zijn schepper, om precies te zijn om 16.05 in Porto. Hij werd opgevoed in een jezuïetencollege en ontwikkelde zich tot een waar intellectueel, een hellenist en latinist, medicus ook en een heerschap met een bijna Horatiaanse zelfverzekerdheid. Daarenboven is hij iemand die zich een overtuigd epicurist weet en vanwege zijn monarchistische sympathieën in het jaar 1919 (in 1910 was de monarchie in Portugal vervangen door een republiek) het land heeft verruild voor een ballingschap in Brazilië. Over zijn sterfdatum wordt overigens in deze summiere levensgeschiedenis met geen enkel woord gerept, die zou Saramago uiteindelijk voor hem bepalen op 1936, en dat zal - diens bijzondere belangstelling voor de geschiedenis kennende - zeker geen toevallig gekozen datum zijn.

Fernando Pessoa moet zo ongeveer vanaf het jaar 1912 bezig zijn geweest met vorm te geven aan deze heidense en bucolische dichter Ricardo Reis.

Zelf dateert hij de geestelijke geboorte van dit heteroniem opmerkelijk exact op 20 januari 1914, omstreeks 11 uur 's avonds, ongetwijfeld na een discussie in een van zijn favoriete kroegen, waarin hij al improviserend wat neoclassicistische gedachten had opgeworpen die hij niet alleen tot een theorie wilde uitwerken, maar eveneens praktisch vruchtbaar zou gaan maken in daaraan verwante poëzie. Pessoa's interesse in de geest van de oude Grieken paste naadloos in de tijd. Het zijn de jaren van hernieuwde belangstelling voor het klassieke schoonheidideaal, in ons land terug te vinden bij iemand als Louis Couperus. In Engeland zijn er de prerafaëlieten die er zich van bedienen, Hofmannsthal schrijft zijn *Elektra* (door Richard Strauss fenomenaal georkestreerd), Debussy zet zijn *L'Après-midi d'un Faune* op Griekse toonladders en Strawinsky componeert *Oedipus Rex*.

Van alle heteroniemen lijkt Ricardo Reis ongetwijfeld het meest op zijn geestelijke vader. Dat moet bij de overweging wie van de drie fictieve dichters de voorkeur zou genieten als dragend personage in een roman over Pessoa voor Saramago van doorslaggevende betekenis zijn geweest. In de diverse saffische of alcaïsche oden die Reis heeft geschreven, toont hij zich even vormvast als in zijn dagelijks leven. Slordig gedrag is hem een gruwel, hij houdt zich altijd strak aan zijn zelf opgelegde normen, aan ‘zijn discipline’ - ‘zelfs de toch zo slap makende tropen van de steenbokskeerkring hebben in zestien jaar de rigoureuze scherpte van zijn codes en odes niet afgestompt,’ schrijft José Saramago. Maar wat de tropen niet vermochten, doet dat laatste jaar in Lissabon langzaam maar zeker met hem. In zijn finale levensdagen komt de klad in zijn gesoigneerde ordentelijkheid en onberispelijke ordelijkheid en hij verslonst stukje bij beetje.



Horoscoop van Ricardo Reis

De lezer leert hem in de roman verder kennen als een man die zich maar moeilijk neerlegt bij de feiten van de dag, bij de realiteit die zich aan hem opdringt. Hij is iemand die rusteloos blijft wikken en wegen, interpreteert en herziet; een onrust die hij de ene keer bezweert in een teveel aan nationalistische gevoelens en de andere keer onderdrukt in een houding van fatalisme. Daarbij is hij als gevolg van een cerebraliteit die hij met Pessoa lijkt te delen, iemand die vooral geïnteresseerd is in het vraagstuk van ‘het niets’. Al met al dus een filosoof van de abdicatie. ‘Doe afstand / En wees koning van jezelf,’ schrijft de quasi frenetieke monarchist Reis die - zo weet hij trouwens van zichzelf maar al te goed - zonder welke koning dan ook kan, met de pen van Pessoa in één van zijn gedichten, en Saramago neemt die regel over als een van de vele manieren om hem te typeren. Zijn schroom om relaties met anderen te leggen grenst aan het contactgestoorde, hij is ‘afstandelijk en onverschillig op grond van zijn opvoeding’ als ik Saramago mag geloven. Ricardo Reis is iemand, zo suggereert Saramago, die zichzelf genoeg is: ‘De dokter in hem is niet op zoek naar patiënten, de dichter in hem heeft al meer

dan genoeg inspirerende muzen, de man in hem zoekt geen bruid,' schrijft hij. Daarbij is het een man die, zoals de aloude regels van het klassieke drama dat willen, alles ondergeschikt maakt aan het noodlot en dat nogal eens kan doen in de fataalste bewoordingen zoals uit de volgende dichtregels blijkt:

> Altijd hebben wij
> Het troebele visioen gehad
> dat boven ons
> En ons bestierend
> Andere wezens handelen.

Er is feitelijk geen sterker contrast mogelijk dan tussen deze Ricardo Reis en José Saramago. In zowat alles is de stoïcijn Ricardo Reis een regelrechte tegenpool van de auteur die hem van heteroniem naar romanpersonage transformeerde. Saramago heeft nooit onder stoelen of banken gestoken dat hij die is opgegroeid in een katholieke traditie onder het bewind van een van Portugals grootste potentaten en Romes beste vrienden, de niets en niemand ontziende Oliveira Salazar, nog steeds het communisme is toegedaan - dat hij overigens altijd als een geëngageerde *levenshouding* is blijven benoemen. Zijn vasthoudendheid in dit opzicht is ongetwijfeld een gevolg van zijn solidariteit met het lijden van het gewone volk waaruit hij zelf voortkomt, al weet hij terdege met hoeveel gelikte stemmen en dubbele tongen die meerkoppige mastodont kan spreken; ja als het erop aankomt zelfs ongegeneerd reactionair is zoals regelmatig wordt gesuggereerd in *Het jaar van de dood van Ricardo Reis*. En hoezeer ook Reis' stem nogal eens de tongval overneemt van de *vox populi*, het bijzondere aan de roman is dat Saramago zich desondanks nergens laatdunkend uitlaat over die politieke en maatschappelijke blindheid, terwijl hij tussen de regels door onomwonden duidelijkheid blijk geeft van de opvattingen waar hij zelf staat. De polemiek die hij met Reis als hulpstuk tegen Fernando Pessoa voert, speelt zich louter en alleen af binnen een literaire context en houdt zich gracieus - want wat schrijft hij beeldend in slepende, barokke en woekerende zinnen - aan de spelregels daarvan.

De hypocrisie van de Portugese samenleving

Saramago roept zijn Ricardo Reis, uiteraard eveneens een arts en dichter - die, zo laat hij hem ergens in de roman beweren, niet in democratie gelooft en een dodelijke haat jegens het socialisme koestert - naar zijn Portugese geboortegrond terug via een telegram van Álvaro de Campos waarin deze hem de dood van Fernando Pessoa meedeelt. We schrijven de winter van

1935. Het is guur, druilerig weer, het zijn bewolkte dagen in Lissabon en het zal weldra zwaar weer worden in Europa. Reis vindt na zijn aankomst per boot al snel een onderkomen in een hotel in het centrum van de stad waar hij zich voor onbepaalde tijd vestigt omdat hij zogenaamd zaken heeft te doen. Maar Reis heeft helemaal geen zaken af te handelen, 'althans niet', zo lezen we, 'wat die naam verdient, hij liegt, hij die ooit heeft gezegd dat hij een hekel heeft aan onnauwkeurigheden'. Dat is slechts een van de vele verwijzingen naar uitspraken, aantekeningen, zinnen en dichtregels van Pessoa, die door Saramago geraffineerd en hier en daar veelzeggend door het verhaal van de roman zijn gevlochten.

Vanuit dit hotel begint hij aan een verkenning van de stad waarin de standbeelden van grote Portugese voorgangers als Luís de Camões en Eca de Queirós coördinaten zijn op zijn wandelingen - alsof hij zich nog eens of misschien wel opnieuw wil overtuigen van het grootse culturele verleden van zijn vaderland, de natie waarover Pessoa een jubelende lofzang had geschreven in *Mensagem*, een hymne waarin hij met de idee speelde van het 'Vijfde Rijk', de mythe van een nieuw wereldrijk dat door Portugal gesticht zou worden. Drie bijzondere ontmoetingen vullen in de eerste uren na zijn aankomst zijn dagen en gedachten. Daar is allereerst die met het kamermeisje Lydia, een dertigjarige, goedgevormde brunette, een volks type en in dat opzicht, zeker naarmate de roman vordert en zij krachtiger contouren krijgt, een heldin waarvan er wel meer in het werk van Saramago rondlopen, iemand die net als de onverwoestbare Blimunda uit die magistrale roman *Memoriaal van het klooster* (1982) ergens voor staat. Haar naam correspondeert met de muze die hij in een aantal van zijn oden heeft bezongen, maar anders dan zij is de hotel-Lydia die na een paar dagen regelmatig bij hem onder de lakens kruipt, een vrouw van vlees en bloed die hem beroert maar tegelijkertijd ook onberoerd laat: 'Bij mij is alleen de naam gekomen niet de vrouw uit de verbeelding.' Vrijwel op hetzelfde moment wordt hij verliefd op de drieëntwintigjarige gehandicapte hotelbezoekster Marcenda, samen met haar vader - een notaris - een habitué in het hotel, daarbij een meisje uit zijn eigen burgerstand, dat regelmatig Lissabon frequenteert om bij een plaatselijke arts genezing te zoeken voor haar handicap, een verlamde arm. Wanneer Reis het hotel is ontvlucht omdat hem daar de grond onder de voeten te heet is geworden na een oproep van de geheime dienst die meer wil weten van zijn plotselinge terugkeer uit Brazilië en een aansluitende ondervraging die hem tot een verdacht persoon maakt, en hij zijn intrek heeft genomen in een etage met uitzicht over de Taag om er zijn beroep van arts opnieuw te praktiseren, blijft Lydia hem als werkster en minnares regelmatige bezoeken. De seksuele en voorzover het Ricardo Reis betreft weinig liefdevol omgang met Lydia staat in schril contrast tot de bijna etherische rela-

tie die hij met Marcenda onderhoudt. In beide gevallen weet hij zich met hun belangstelling voor hem uiteindelijk nauwelijks raad. De avontuurtjes met Lydia laat hij gebeuren, als Marcenda ten slotte per brief een eind maakt aan de contacten, zoekt hij bijna terstond troost in het idee dat liefdesbrieven eigenlijk belachelijk zijn en dat zijn verliefdheid mogelijk niet meer was dan een teveel aan theatrale pose. Met vergelijkbare woorden neemt Pessoa afscheid van zijn Ophélia.

De affaires met beide vrouwen bieden Saramago tussen de regels door de gelegenheid om zijn gram te halen op de hypocrisie van de Portugese samenleving. Wat de vader van Marcenda betreft, blijft de suggestie hangen dat hij erop uit is om damesbezoeken af te leggen, en wanneer in de behandeling van Marcenda's arm maar geen voortgang wordt geboekt, rijpt de gedacht om in het bedevaartsoord Fatima hulp te halen - waardoor Saramago dat hele geloofscircus van hoop en liefde magistraal en met alle registers open in beeld kan brengen als een even oneigenlijke als ongelooflijke kermisattractie voor blindgelovigen. Vanuit zijn nieuwe uitkijkpost kan Reis intussen goed observeren hoezeer elk contact dat hij onderhoudt, en meer dan dat, zelfs elk beweging die hij maakt, een bron is van roddel en vileine speculaties. Lissabon zo ervaart hij is een provincienest van kleinburgerlijkheid, van gluurders, loerders, roddelaars en moraalridders, een heel andere stad dan de hoofdstad van dat ‘Vijfde Rijk’ die hem, geïnspireerd door Pessoa's epos, voor de geest stond.

En dan zijn er na nieuwjaar de ontmoetingen met de gestorven Pessoa, of beter gezegd met de geest van de auteur, een onmiskenbaar magisch-realistisch element in de roman dat op geen enkele manier onecht of geforceerd aandoet. De kunstgreep biedt Saramago de gelegenheid om de eigenheimer bij uitstek die Fernando Pessoa was ten tonele te voeren in zijn ultieme isolement, dat van een dode. De dialogen die ze voeren, gaan vooral over onderwerpen als eenzaamheid, liefde, dood en leven, de politiek, de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid, de onkenbaarheid van de ander. ‘De muur die de levenden van elkaar scheidt is niet minder ondoorzichtig dan die welke de levenden scheidt van de doden,’ weet Pessoa. Dood en leven komen ter sprake om voor de hand liggende redenen, de politiek al evenzeer omdat juist in dit jaar, 1936, Salazars ‘nieuwe staat’ zich feestelijk consolideert terwijl het inmiddels in heel Europa vervaarlijk rommelt. Vooral in buurland Spanje, waar de macht van een Volksfront al snel wordt gebroken door de staatsgreep van een handvol generaals onder leiding van Franco met - zo zal later blijken - een burgeroorlog als gevolg.

Onvermogen tot engagement

Over het fenomeen eenzaamheid worden beide dichters het hartgrondig met elkaar eens in de formulering dat eenzaamheid een kwestie is van ‘niet bij machte zijn iemand of iets in je gezelschap te houden’. Dat is goed beschouwd iets wat voor beiden geldt, voor Pessoa én Reis: een totaal onvermogen om zich met iemand anders dan zichzelf te engageren, laat staan met welke groepering in de samenleving dan ook. Dit onvermogen moet in de ogen van José Saramago een tekortkoming zijn of sterker nog een onherroepelijk tekortschieten. Waar beiden op geen enkele manier hun verantwoordelijkheid nemen, plaatsen ze zich de facto ook volkomen buiten de samenleving en daarmee buiten de constituerende krachten van de geschiedenis. Voor Saramago, die in zijn romans voortdurend beklemtoont dat alleen zij die aan het volledige leven deelnemen geschiedenis maken, ongetwijfeld een gotspe. Hoe die houding op het persoonlijke vlak uitwerkt, verwoordt hij even schrijnend als meedogenloos in een van hun dialogen over de liefde waarin beide mannen hun minnaressen ter sprake brengen en in een paar harteloze zinnen rigoureus afstand van hen nemen:

> Liefde is lastig, beste Fernando, Je hebt geen reden tot klagen, je hebt Lydia nog, Lydia is een dienstmeid, En Ophélia was typiste, In plaats van over vrouwen hebben we het over hun beroep, En dan is er ook nog die ene die je in het park hebt ontmoet, hoe heette ze ook alweer, Marcenda, Precies, Marcenda is niks, Dat klinkt behoorlijk rancuneus, De weinige ervaring die ik heb zegt mij dat rancune het overheersende gevoel is van mannen jegens vrouwen.

Degenen die hen het meest nabij zijn of waren, worden met slechts een enkel woord tot hun beroepsfunctie teruggebracht, of erger nog tot niet meer dan een te veronachtzamen voetnoot in hun leven gereduceerd. Waar het elementairste respect voor de geliefde het zo opzichtig laat afweten, wordt zelfs de miniemste vorm van genegenheid een levensgroot probleem en zijn solidariteit of engagement al helemaal ver te zoeken.

De vraag in hoeverre deze Pessoa meer is dan een schim of schaduw van de werkelijke Pessoa -bijvoorbeeld of hij de onverbeterlijke opportunist en egocentrist was die Saramago bij tijd en wijle van hem maakt - en daarmee de vraag wat hier waarheid is dan wel verdichting, of mogelijk zelfs leugen, blijft de lezer van *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* het hele boek door achtervolgen, maar Saramago onthoudt zich wijselijk van welk antwoord dan ook. Het romanpersonage Pessoa is op zichzelf al, zijn naam indachtig, een man met vele gezichten: ‘Je weet donders goed dat ik geen principes heb,

vandaag verdedig ik dit, morgen dat, ik geloof niet in wat ik vandaag verdedig en morgen zal ik geen geloof hechten aan wat ik dan verdedig.' De verteller staat al evenmin garant voor een eed op betrouwbaarheid. 'Met één en hetzelfde woord lieg je de waarheid, wij zijn niet wat we zeggen,' schrijft Saramago ergens: 'wij zijn het krediet wat we krijgen'. En in hoeverre je hem dat vertrouwen moet geven is maar helemaal de vraag, want Saramago heeft van zijn verteller - die zich in de wijvorm aan de lezer presenteert - een buikspreker gemaakt van al die Portugezen die zich, nu de rol van hun vaderland op het wereldtoneel volledig is uitgespeeld, derderangs burgers en figuranten in het grote spel der naties zijn gaan voelen, en ter compensatie daarvan alles wat aan reactionaire macht in de vorm van nazisme en fascisme de kop opsteekt, met gejuich verwelkomen. We zouden moeten leren, zo oreert die onderbuikstem van de verteller bijvoorbeeld, van de Duitsers, moeten kijken naar hoe ze Hitler toejuichen, luisteren hoe ze hartstochtelijk roepen, wij willen de Führer zien.

Het jaar van Ricardo Reis' dood is er een waarin Franco de macht grijpt in Spanje, het is ook het jaar waarin Hitler zijn populariteit gestaag ziet groeien, Mussolini Italië aan zijn voeten krijgt dankzij zijn overwinning in Ethiopië, het Portugees staatsbestel steeds corporatistischer wordt en de oorlogsdreiging levensgroot boven Europa hangt. Dat zijn feiten en gebeurtenissen die slechts moeizaam tot Ricardo Reis doordringen, als ze al tot hem doordringen en hij er de ernst van wil inzien. De krant die hij op zijn dagelijkse wandeling door de binnenstad koopt om zich te informeren over het wereldgebeuren, verschaft hem met haar vaak nogal propagandistische en patriottische berichtgeving steeds weer een alibi om te persisteren in wie hij van begin af aan altijd is geweest: sociaal onberoerd, een 'pure toeschouwer van het spektakel der wereld'. Dat is meteen de zin die als een refrein door het boek loopt. Zelfs als Lydia hem uiterlijk bijna terloops en onbewogen, maar innerlijk altijd maar worstelend met haar onvoorwaardelijke gevoelens voor hem, meedeelt dat zij zwanger is, geeft hij niet thuis. Hij is vooral bezorgd over het feit dat hij zich door de bedavontuurtjes met haar in de nesten heeft gewerkt. Hij probeert naar gepaste woorden te zoeken, 'maar hij vindt niets anders in zichzelf dan afstand, onverschilligheid, alsof hij zich, ondanks het besef dat het tot zijn plicht behoort bij te dragen aan de oplossing van het probleem, niet betrokken voelt bij de oorsprong ervan, zowel de onmiddellijke als de ver verwijderde'. Op eenzelfde manier houdt hij afstand wanneer hij een politieke meeting bezoekt en hij de complete hysterie die het patriottische ideaal teweeg brengt voor ogen krijgt, het tromgeroffel, het delirium van vaderlandsliefde, de choreografie van de Romeinse groet in een massascène zo weergaloos en huiveringwekkend geschreven als alleen een schrijver van het kaliber Saramago kan:

> Rechts van de eretribune, op plaatsen die tot nu toe leeg zijn gebleven, tot afgunst van het thuispubliek, installeren zich afgevaardigden van de Italiaanse *fiasco*, met hun zwarte hemden en bungelende onderscheidingen, en links representanten van de nazi's, met hun bruine hemden en armlint met hakenkruis, en allemaal hebben ze hun arm uitgestrekt naar de menigte, die een beetje onbeholpen maar vol goede wil om te leren teruggroet, dat is het moment waarop de Spaanse falangisten binnenkomen, in hun bekende blauwe hemden, drie verschillende kleuren en één enkel waarachtig ideaal. De menigte rijst als één man op, het gejuich stijgt op ten hemel, dit is de universele taal van het gebrul, het gebaar dat Babel uiteindelijk verenigt, de Duitsers kennen geen Portugees, Spaans en Italiaans, de Spanjaarden geen Duits, Italiaans en Portugees, de Italianen geen Spaans, Portugees en Duits, maar de Portugezen kennen heel goed Spaans, *usted* voor u, *quanto vale* voot wat kost dat, *gracias* voor dankuwel, maar daar de harten eensgezind zijn, volstaat één kreet. Dood aan het bolsjewisme, in alle talen.

Hier wordt de brand in Europa gestoken, maar Ricardo Reis gaat intussen naar huis met zand in zijn ogen. Even later zal hij in de krant lezen dat Lydia's jongere broer Daniel bij de beschieting van een opstandig oorlogsschip om het leven is gekomen. Dan staat de wereld rondom hem toch even stil. Doodstil. Het is alsof Saramago een moment van mededogen heeft willen inlassen. Wanneer hij zich vervolgens, thuis gekomen, opmaakt om Lydia op te vangen in haar verdriet mocht ze bij hem langs komen om troost te zoeken, klopt niet zij op zijn deur, maar is daar plotseling Fernando Pessoa zelf om hem te komen halen. En zo stuurt José Saramago het duo even lankmoedig als resoluut de laan uit, de meester en zijn heteroniem, het ego en zijn mogelijke alter-ego, Fernando Pessoa en Ricardo Reis, de weg op naar hun laatste rustplaats op het kerkhof, twee mensen die de tekens van de tijd onder ogen kregen maar ze niet hebben begrepen dan wel wilden begrijpen. ‘Ik heb in mijn leven altijd angstvallig gezocht naar manieren om niet te hoeven handelen,’ citeert Saramago de schrijver van *Het boek der rusteloosheid* in een van de motto's vooraan in de roman. Die gedachte moet voor hem onbegrijpelijk zijn. Langzaam maar zeker, aanvankelijk nog mondjesmaat maar naarmate de roman vordert steeds indringender, heeft hij in *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* de sociaal-historische context in herinnering geroepen waarin het werk van Pessoa zijn beslag kreeg en die er al te opzichtig in afwezig is gebleven. Voor José Saramago een onverteerbare omissie, een die wat hem betreft onherroepelijk ingrijpt in de manier waarop het oeuvre van zijn landgenoot gelezen moet worden.

Literatuur

Fernando Pessoa. *Gedichten*. Vertaling en nawoord van August Willemsen. De Arbeiderspers, Amsterdam. De vertaling van José Saramago's *Het jaar van de dood van Ricardo Reis* is van Harrie Lemmens. Het boek verscheen bij uitgeverij Meulenhoff in Amsterdam in 2001.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.

Bzzlletin
Proza

Gevoelvol proza
Over nieuwe boeken van Karel Glastra van Loon en Edzard Mik

Wat voor tekst is geschikt voor op de achterkant van een roman? Welke lovende citaten uit de pers neem je op? Allereerst valt er een algemene trend te signaleren: quotes uit recensies worden uit de krant geplukt zonder dat de naam van de schrijver van de kritiek wordt vermeld.

Dus: niet Max Pam vond *De passievrucht* van Karel Glastra van Loon het boek van ‘een rasschrijver’ en oordeelde dat de roman ‘van begin tot eind [...] meeslepend’ was, maar *HP/De Tijd* vond dat - zo lees ik op de achterkant van Glastra van Loons jongste roman *Lisa's adem*.

De flaptekst van *Lisa's adem* lijkt me trouwens helemaal wel op een bepaalde manier typerend voor wat er tegenwoordig allemaal wel of niet op moet. Want naast dat er positieve quotes uit de pers worden opgenomen, moet er ook worden vermeld dat de auteur ooit een literaire prijs heeft ontvangen - of liever gezegd: gewonnen (nog beter). Met de vermelding dat Glastra van Loon de Generale Bank Literatuurprijs 1999 won, zit dat wel goed. Heb je (nog) geen prijs gewonnen, dan moet je daar even melding van maken, bijvoorbeeld in de vorm van een wat gênante smeekbede. Op de flap van *Laatste adem*, de nieuwe roman van Edzard Mik, is een citaat uit *Het Parool* opgenomen: ‘Mag die schrijver, die Edzard Mik, alsjeblieft een prijs?’ Gelukkig vinden we op het omslag van het boek van Edzard Mik ook al weer snel de aanprijzing ‘meeslepend’. Verder: vermelding van filmplannen.

Een roman is eigenlijk niks, bewegende beelden moeten we hebben. Op de flap van *Lisa's adem* staat: ‘De verfilming van *De passievrucht* is momenteel in voorbereiding.’ Glastra van Loon komt dus (binnenkort?) in de bioscoop of op tv. Edzard Mik staat op dit punt niet helemaal met lege handen. Weliswaar zijn er (nog?) geen filmplannen voor een van zijn romans, maar ‘twee van zijn scenario's werden verfilmd voor VPRO-televisie’. Niet onlogisch, want op de flap van zijn romandebuut *De bouwmeester* (1995) was al sprake van ‘strak, filmisch proza’. (Wat heeft Mik met al die andere scenario's gedaan?) Een korte, prikkelende samenvatting van de roman - dat moet ook op de flap. De flaptekstschrijver van *Lisa's adem* heeft duidelijk een bepaald publiek op het oog (eenzame vrouwen van boven de vijftig). Steekwoorden: ‘gemis’, ‘liefde’, ‘geheim’, ‘geïsoleerd raken’, ‘verdriet’. Glastra van Loon gaat kortom vol voor de kitsch. Bij Edzard Mik ligt het wat diffuser: met steekwoorden als ‘hersentumor’ en ‘een paar maanden te leven’ lijkt het hier dezelfde kant op te gaan, maar in de flaptekstsamenvatting van de roman wordt ook gewag gemaakt van een patiënt die ‘de chirurg achtervolgt’ en van een chirurg die ‘een duister dubbelleven leidt en verstrikt geraakt is in het criminele milieu’. Tjeempie.

Welke flaptekst van de twee vind ik het prikkelendst? Nou ja, die van Mik dus - ik ben geen vrouw en ook geen vijftig. Maar heel eerlijk gezegd: ik let normaal gesproken nooit zo op flapteksten. En zeker niet als ik al ander werk van een auteur ken, en dat gold nu in beide gevallen. Ik merk wel dat ik een flaptekst bevooroordeeld lees. Bij het lezen van de tekst op de achterkant van *Lisa's adem* (de roman van

Glastra van Loon dus), dacht ik: o god, hij gaat het weer doen, getut, geleuter en gepruts in een belegen *Libelle*-stijl met een vleugje *Viva*. En bij Mik dacht ik: ja, dit kan wel weer wat zijn, het zal heus niet echt over een hersentumor gaan.

Ter controle heb ik beide romans gelezen. Ik zat met mijn vooroordelen wel goed. Mik is echt een veel betere schrijver dan Glastra van Loon. Ze verhouden zich ongeveer tot elkaar als Bordewijk (die van de surrealistische verhalen; Edzard Mik dus) tot Anna Enquist (Karel Glastra van Loon). Lees voor het betere kledinggezeik bij borst-amputatieproblemen Glastra van Loon: ‘Ze schikt en herschikt haar beha. Kun je het zien? Nee, je kunt het niet zien. Of toch? Voor de zekerheid trekt ze over de blouse nog een vest aan.’ Gevoelvol proza. Lees voor de krachtige aanpak Edzard Mik: ‘Uit zo'n nacht zou de wereld nooit ontwaken; het duister geen dromerige, met glinsterdraad doorstikte sluier die elk moment door het ochtendlicht kan worden weggeblazen, maar een uitwaseming van het zompige plantsoen zelf, zijn diepste grond.’ Glastra van Loon schrijft lectuur en Mik literatuur. Daar moet je als recensent soms helder in zijn.

ARIE STORM

Karel Glastra van Loon, *Lisa's adem*, L.J. Veen
Edzard Mik, *Laatste adem*, Contact

Bzzlletin
Poezie

Uit het hart? Tegen de afgrond!
Over *Hartswedervaren* van Dirk van Bastelaere

Hartswedervaren heet de nieuwe bundel van Dirk van Bastelaere. De lotgevallen van het hart - die zullen menigeen die de romantische notie nog aanhangt dat het hart de zetel van het gevoelsleven is, belang inboezemen. Maar als zodanig functioneert het hart al lang niet meer. De middeleeuwse naïveteit waarmee René d'Anjou in *Le livre du cuer d'amours espris* (1457) beschrijft hoe Amor zijn hart uit zijn borstkas plukt om dat aan *Ardent Desir* (brandende begeerte) mee te geven - en die tot lang na de romantiek opgeld deed - zijn we (?) al lang kwijtgeraakt. Wel zorgt veel daaraan ontleende beeldspraak voor een hartgrondig *Nachleben* van dit gedachtegoed *in de taal*, maar we leven in het besef dat het hart het orgaan is dat het bloed in beweging houdt.

Over het wedervaren van het woord of begrip ‘hart’ als ‘generiek gegeven uit de cultuurgeschiedenis’ (‘Tegen de afgrond’, p.25) is echter nog wel het een en ander te zeggen en dat doet Van Bastelaere dan ook. Omdat het hart een ‘ledige betekenaar’ is geworden kan de dichter het ‘bedenken // met beeldspraak om je overdrachtelijkheid // te bewijzen, je bruikbaarheid, generator, / voor de ontginning van het onontgonnen terrein; / reservoir voor het gevoelde // of wat in voeling met onze sterfelijkheid / signalen afgeeft in de biochemie.’ (‘Vanuit het voorbije’, p.21) De betekenissen van de ‘lege betekenaar’ tuimelen over elkaar heen,- het hart is beeldspraak, het levert de energie om onontgonnen gebieden te exploreren, het is - toch, dankzij de beeldspraak! - de vergaarbak van het gevoelde, het wordt onmiddellijk gekoppeld aan onze sterfelijkheid. En daarmee doet de dichter persoonlijk opnieuw wat de geschiedenis al eens gedaan heeft.

Maar Van Bastelaere is nog niet klaar: het hart is ook: ‘Stortbak voor de emoties, / het ons bewegende, kon ik je inlijven / in de retoriek / van het voorafgaande, maar dat / heeft, als retoriek, het voorafgaande al gedaan / en als dusdanig mij ingelijfd, zodat ik / mij toespreek vanuit het voorbije in jou / dat mij heruitvindt in wat je mij aandoet’. Het ‘voorafgaande’ moet de talige geschiedenis van het woord ‘hart’ zijn. Van Bastelaere gebruikt daar het meerduidige ‘retoriek’ voor, dat zowel naar de redekunst als naar een hol woordgebruik kan verwijzen. Welke van de twee betekenissen de lezer ook volgt, in beide gevallen lijven het ‘hart’ en de ‘mens’ elkaar in: de mens spreekt zich uit in het hart, dat op zijn beurt de mens opnieuw uitvindt in wat het de mens aandoet. Door zich noch voor de romantische, noch voor de lichamelijke betekenis uit te spreken haalt Van Bastelaere beide mogelijke lezingen het gedicht binnen. Het hart, het gedicht en de dichter vallen daarin uiteindelijk samen.

Overigens verwijst hij op een geraffineerde manier naar de betekenis van retoriek als ‘holle woordenpraal’ wanneer hij de strofe begint met het woord ‘stortbak’. Het haakt uiteraard in bij het eerder in het gedicht genoemde woord ‘reservoir’, maar roept tevens de veel negatievere connotatie ‘vuilnisvat’ op. Door alles wat de geschiedenis het hart aan (symbolische) betekenis heeft toegekend is het juist een

woord geworden dat niets meer betekent: een ledige betekenaar, een hol vat. Van Bastelaere schrijft dan ook (in: ‘Tegen de afgrond’): ‘Dat ik je aansprak, / stom hart, / is natuurlijk complete waanzin’. Hij weet dat het waanzin is en tegelijkertijd doet hij het een bundel lang, want: ‘Het is een woord, / hart, /tegen de wereld.’ In hetzelfde gedicht noemt hij het ‘tegen de afgrond staan

schreeuwen'. De meest voor de hand liggende interpretatie lijkt natuurlijk: dat is zinloos, maar een schreeuw tegen de afgrond is vooral een protest tegen de leegte, tegen het niets.

Hartswedervaren bevat dan ook niet alleen zeer lichamelijke gedichten die het hart direct met het bloed en daardoor met het leven verbinden, maar is vooral een geëngageerde bundel. Die betrokkenheid is soms politiek, zoals in de reeks '18 oktober 1977', maar vooral rechtstreeks gericht op het leven. In het slotgedicht waarin het lichaam na een hartaanval verzinkt 'in zijn vlezen staat', vergelijkt Van Bastelaere het hart met 'een dier dat klam / uit de zuurstof verdreven naar / de grens van zijn anatomie / stervend meer dan zichzelf is' en schrijft dat het 'daarin verweven [is] met het gedicht'. Evenals het (woord) hart 'vernietigt' het gedicht 'steeds weer' 'zijn deel van de wereld' en heeft het 'de dood in het schrift geslagen', maar is het tegelijkertijd 'meer dan zichzelf'. Het woord doodt op papier meteen waar het naar verwijst, maar is toch meer dan alleen dat woord. Dat *meer* - daar gaat het om, de wanhopige schreeuw tegen de afgrond is een gepassioneerde schreeuw vóór het leven. Dat is bijvoorbeeld zichtbaar wanneer Van Bastelaere in de reeks 'Fabels van het Heilig Hart' Jezus 'met de stem van een meisje' tegen zijn spiegelbeeld laatzeggen: 'Ik ben...' -er volgt een lange, pantheïstische opsomming die van 'een veld vol pinksterbloemen' via 'de kissende boter' en 'de geur van honing' (en niet van hoger honing!) tot 'twee meisjes die zoenen' het volle leven wil binnenhalen en er in ieder geval aan ontleend is. Het heilige hart ís het leven, maar ontkomt er daardoor niet aan de sterfelijkheid binnen te laten. Het gedicht dat dit het - ik kan de beeldspraak ook niet helpen - hartverscheurendst doet, is een beurtzang tussen hart en klaproos, tussen leven en dood en is een smeekbede om toekomst. Het meisje zweeft op de grens van haar lichaam: tussen leven en dood en is meer dan zichzelf- een kwetsbare thematiek die al snel in sentimentaliteit ten onder gaat, maar Van Bastelaere schrijft in iedere bundel minstens één gedicht dat wat mij betreft meteen klassiek genoemd mag worden. In het herdrukte *Pornschlegel en andere gedichten* is dat 'Zelfportret in vallend serviesgoed', in *Diep in Amerika* staan 'Diep in de schouwburg' en 'Pappies kleine meid', in *Hartswedervaren* is het:

Onder dioxine hemelen

Hannah, klein hart,
in de transparantie van je ribbenkast
beweegt het nog na als een klaproos
toegewaaid in de berm,
je bent het helemaal,
dat verfomfaaide bloemblad
tussen longen als theebuiltjes in een
naar adem happende wereld.

Uit doorschijnendheid ben je afkomstig
maar nu, in de rusteloosheid van wat niemand nog
slaap
zou noemen, herleid tot enkel afwachting,
verwelkomend wat ons toevalt,
het leven dat zich onthult terwijl het zich terugtrekt.

Als dan later een slagschaduw mij

onder het voorhoofd valt, onder de dioxine hemelen
van een tijdperk dat, vooralsnog,
buiten ons
staat, ontvouwt zich
uit de knop van een vergeleken klaproos
je hart, gekneusd
door een naderend afscheid, maar neemt
voor mijn korstige, wegijlende lippen
de vorm aan van een kus uit de toekomst

Zoals veel gedichten uit deze bundel eindigt deze poging om óver de afgrond te schreeuwen níet met een punt. Veelzeggender en desperater dan hier is het ontbreken van een leesteken nergens. Het slotwoord omhelst in één keer haar leven en sterfelijkheid. Zoals Dirk van Bastelaere elders (blz. 82) zegt: ‘Die hunker is er nu eenmaal, / opgesloten in het begin // waarmee elke hunker / zich voortzet.’ Wat een gedicht, wat een bundel!

Zwanen (met een hoofdletter) en vormen van weemoed
Over de poëzie van J.C. Noordstar en N.E.M. Pareau

Toen K. ter Laan in 1941 zijn *Letterkundig woordenboek* het licht deed zien, was in het lemma onder het trefwoord 'Pareau, N.E.M.' te lezen: 'geb. 1907 te Groningen, dichter, ook onder ps. J.C. Noordstar' Wie naar de volstrekt verschillende vormen van de gedichten van beide dichters kijkt, kan zich de vergissing van Ter Laan nauwelijks voorstellen. Toch is zijn verwarring niet helemaal onzinnig, zoals nu blijkt uit de prachtig verzorgde uitgave: *J.C. Noordstar, 'De Zwanen & andere gedichten, & proza'. N.E.M. Pareau, 'Sonnetten & andere gedichten, & proza'. Rudolf Escher & Reinold Kuipers, 'J.C. Noordstar, N.E.M. Pareau & Ebenhaëzer'*.

Een aantal overeenkomsten is van buitenliteraire aard. J.C. Noordstar (1907-1987) was het pseudoniem van A.J.P. Tammes. Hij was hoogleraar internationaal recht in Amsterdam. N.E.M. Pareau was een pseudoniem van H.J. Scheltema (1906-1981), hoogleraar Romeins recht in Groningen. Beiden hebben - tegelijkertijd - in Groningen rechten gestudeerd, waren tijdens hun studietijd tijdelijk dichter en waren betrokken bij de kleine uitgeverij Ebenhaëzer, die hun namen verbindt met de meesterdrukker Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945) door wie Noordstars eerste bundel verzorgd werd.

Reinold Kuipers, voormalig Querido-uitgever en liefhebber van het werk van beide dichters, heeft de onderhavige uitgave bezorgd en in een interview las ik dat hij 'de toppen van zijn vingers teder over de cassette liet glijden' - hij *streelt* de boeken. Ongetwijfeld is zijn tevredenheid tweeledig: de uitgave is het sluitstuk van een bijna levenslange zorgzaamheid voor het werk van beide dichters die in het derde boekje tot uiting komt in een beschrijving van het bibliografische doolhof waarin de dichters hun werk terecht lieten komen. Daarnaast zijn het voorbeeldig uitgegeven bundels, die te zamen met Kuipers' toelichting in een cassette steken.

Noordstar en Pareau hebben zich, toen zij eenmaal hoogleraar waren, niet meer met hun 'studentenpoëzie' willen bemoeien (een eerdere herdruk van Noordstar is slechts te danken aan de belangstelling van zijn vriend Escher) en het is geen wonder dat vroegere mystificaties een eigen leven gingen leiden. Zo komt het sonnet 'Het voorjaar' zowel bij Pareau als bij Noordstar voor, met dien verstande dat de interpunctie verschilt, de versie van Pareau het octaaf en het sextet door middel van een witregel in tweeën deelt en de vijfde regel bij hem luidt: 'schragen maar nauw uw beenen, hechte zuilen', terwijl Noordstars vijfde regel als volgt gaat: 'schragen maar nauw de zuilen van uw benen'. Het is een klein, maar veelbetekenend verschil. Pareaus versie heeft een kloppend rijmschema, bij Noordstar verandert de plaats van 'zuilen' het rijm van een eindrijm in een binnenrijm en hij verstoort daarmee de klassieke sonnetvorm. Dat typeert de vormverschillen tussen hun beider werk: Noordstar is allesbehalve vormvast,- zijn gedichten waaieren in *De Zwanen en andere gedichten* (1930) over de bladspiegel uit en zijn geschreven in volstrekt verschillende toonaarden. Pareaus gedichten werden niet ten onrechte gebundeld onder de titel *Xxviii sonnetten* (1941): het zijn merendeels in klassieke zinnen en vorm geschreven sonnetten, die in hun deftig-ironische nostalgie aan het werk van Staring herinneren.

De verschillen in vorm en de overeenkomsten in toon en strekking komen het duidelijkst tot hun recht wanneer ze over hetzelfde onderwerp schrijven. In 'Uit een brief' schrijft Noordstar over het kloosterleven:

Hoe dikwijls, broeder, denk ik aan die dagen,
verbracht in 't stille klooster in het dal.
Zo stil en kil als waren d'eeuwenoude muren,
zó warm was ook de zon, die door de vensters viel,
zo warm was de toon der broeders met elkander:
een zachte scherts, een kout, steeds vrolijk, welgemoed,
een gulle lach, bezit van hen, die wijs zijn en tevreden;
ach, dikwijls, dikwijls wenst' ik mij bij hen terug.

Pareau schreef een zevental ‘Kloosterzangen’. Het octaaf van de eerste:

> Dit schijnt mij 't schoonste leven toe: om rust te vinden
> in 't oude landhuis, waar wij kinderen zijn geweest;
> het is zeer stil en witgekalkt. De zware linden
> verroeren 't loover nauw en fluisteren bedeesd.
> De lage muren blinken door de zon en in de
> doorschenen kamers werkt men zwijgende en leest.
> Daar trekt zich terug een uitverkoren schare vrinden,
> die vorschen na en zoeken: zwervers naar den
> geest.

Zonbeschenen natuur, gezellige kout, kloosterlijke rust, op zijn tijd een natje en een droogje (bij Pareau ‘blinkt [...] wijn in 't kristallijnen glas’), zo nu en dan is er sprake van enig werk (‘boeken [...] en 't ritselend papier’) dat onderbroken wordt voor een maaltijd,- kortom aan deze verheerlijking van het kloosterleven is enig romantisch escapisme niet vreemd. Escher wijst in zijn *‘Verantwoording bij J.C. Noordstars* De Zwanen en andere gedichten’ terecht op het persiflerende karakter van retorische wendingen en clichés à la Pareau in Noordstars gedicht. Hij noemt met name regels als: ‘en knielend zonk ik neer om Hem mijn dank te weten’, het aan De Schoolmeester herinnerende betekenisloze van: ‘hoe schoon is de natuur, afwisselend en rijk’ en het retorische: ‘en op der dennen stille wâ zag hij de dauwdrop staan’. Hij schrijft het gedicht daarom - even terecht - iets tweeslachtigs toe. Het is opvallend hoe het archaïserend taalgebruik bij Noordstar ironiserend werkt, terwijl Pareau steevast met de speelse ernst van Staring vergeleken wordt, daar zijn de bijbelse en klassieke motieven en Pareaus strenge vorm in ieder geval mede debet aan.

Pareau laat ‘Kloosterzangen III’ eindigen met een verwijzing naar Noordstars titelgedicht: hij beschrijft een vriendelijke werkdag van de kloosterlingen (met alweer die verheerlijking: ‘geen hunner was er, die niet d'anderen verstond’) en eindigt: ‘Zoo leven zij hun dag, gelukzalige zwanen!’ Het lijkt een antwoord op Noordstars uitgesproken wens:

> De Zwanen moesten zonder zorgen kunnen leven,
> en 's morgens voor een hoog raam zitten,
> wijl hun blik weidt over 't bos- en heuvelrijk' Italia.
> [...]
> En als de zon te hoog komt,
> laten ze een zonnescherm zakken over hun ogen en
> over hun papieren.

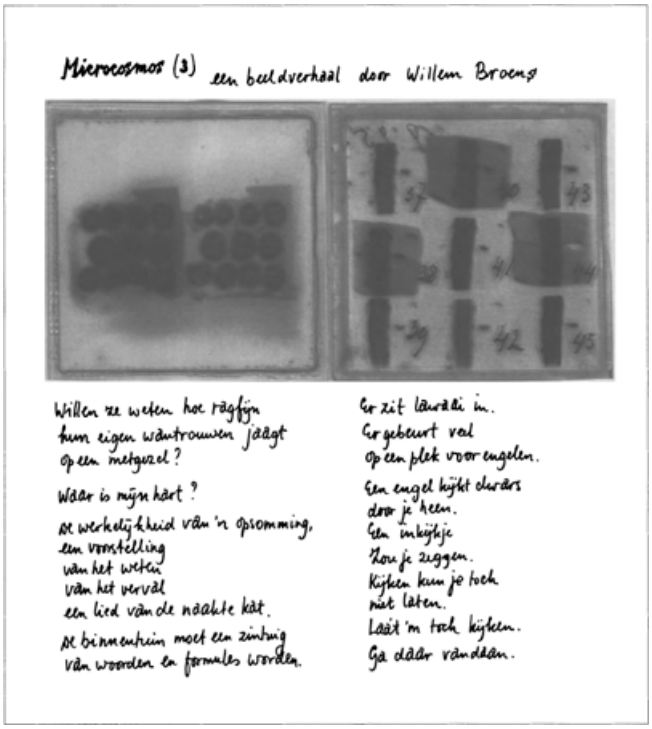
Er volgt een beschrijving van een onbezorgd leven, waarin een maagd koele dranken aandraagt, er 's middags wat gedwaald wordt tussen de bomen, de avond met wijn wat neev'lig is. De dichter verzucht op het laatst nog eens: ‘Zó moesten de Zwanen leven.’ Gezien die ‘papieren’ uit de eerste strofe en de ‘zilv'ren inspiratie’ die genoemd wordt in de tweede lijken Noordstars ‘Zwanen’ een metafoor voor ‘dichters’. Het beeld van het dichterlijk leven zoals hij dat schetst is wederom zwaar romantisch, maar wordt door de dichter zelf meteen op losse schroeven gezet door het modale hulpwerkwoord ‘moesten’, waardoor het gedicht een zekere weemoed meekrijgt. Weemoedigheid, die kenden beide dichters wel. Pareau: ‘Er zijn daar in vervlogen kindertijd / verwachtingen zoo veel en schoon geboren. / In 't welkend loof lispelt

een zucht: Verloren!' Noordstar: 'Maar later werd mijn lichaam groter en harder, / en wanneer ik nu mijn benen strek/dan slaat mijn harde hoofd tegen de planken. / O, ja wanneer je groter wordt / stoot je je hoofd tegen de beddeplank.' De verwoording verschilt wezenlijk, Pareau stoot zijn hoofd heel wat hooggestemder dan Noordstar, maar het melancholische gevoel dat het uitgangspunt voor de gedichten vormt, is hetzelfde. Daarna werden ze beiden hoogleraar en verloren zij de poëzie uit het oog. Om weemoedig van te worden.

RON ELSHOUT

Dirk van Bastelaere, *Hartswedervaren, gedichten*. Amsterdam, Atlas, 2000. Dirk van Bastelaere, *Pornschlegel en andere gedichten* Amsterdam, Atlas, 2000 J C Noordstar, *'De Zwanen & andere gedichten, & proza'*. N.E.M. Pareau, *'Sonnetten & andere gedichten, & proza'* Rudolf Escher & Reinold Kuipers, '*J C Noordstar*, N.E.M *Pareau & Ebenhaezer*'. Bezorgd door Reinold Kuipers, Amsterdam, Querido, 2000.

[Microcosmos 3 - Willem Broens]



Microcosmos (3) een beeldverhaal door Willem Broens

Willen ze weten hoe rägfijn
hun eigen wantrouwen jäägt
op een metgezel?

Waar is mijn hart?

Ot werkelijkheid vän 'n opsomming,
een voorstelling
van het weten
van het verväl
een lied vän de naakte kät.

Ot binnentrein moet een zinbeeld
vän woorden en formules worden.

Er zit lawaai in.
Er gebeurt veel
op een plek voor engelen.
Een engel hijkt overäns
door je heen.
Een inkijkje
Zou je zeggen.
Kijken kun je toch
niet laten.
Laät 'm toch kijken.
Ga daär vanddan.

Bzzlletin online

Nederlands grootste literaire magazine binnenkort online!

Eind mei zal het allereerste nummer van BZZLLETIN ONLINE op internet te lezen zijn. Dit nummer heeft als thema *Ierse literatuur*.

Jan Frans van Dijkhuizen en Perro de Jong presenteren in een gezamenlijk geschreven artikel een nieuwe visie op het werk van *Seamus Heaney*. In samenwerking met Frans en Stijn Hoppenbrouwers vertaalden ze ook een tweetal sonnetten van Heaney, afkomstig uit de 'Glanmore Sonnets', een sonnettenreeks die Heaney schreef naar aanleiding van zijn verhuizing vanuit Noord-Ierland naar de Ierse republiek, en uit de serie 'Clearances', die Heaney opdroeg aan zijn overleden moeder. Perro de Jong schreef voor dit Ierlandnummer van BZZLLETIN bovendien een overzichtsartikel waarin hij de belangrijkste dichters ná Heaney de revue laat passeren. Aan de orde komt onder meer het werk van Paula Meehan, Rita-Ann Higgins, Paul Durcan, Paul Muldoon, Ciaran Carson, Medbh McGuckian, Nuala Ní Dhomhnaill, Cathal Ó Searcaigh en Maurice Riordan.

In de rubrieken *BZZLLETIN Proza* en *BZZLLETIN Poëzie* bespreekt BZZLLETIN-redacteur Ron Elshout de roman *Geheime kamers* van Jeroen Brouwers en de dichtbundels *Alsof er iets gebeurt* van Marc Boog en *Zwijghout* van Koen Stassijns.

Vanaf eind mei zal een selectie uit de nog te publiceren nummers van BZZLLETIN te lezen zijn op internet. In de nabije toekomst zullen ook onderdelen uit het omvangrijke BZZLLETIN-archief op internet geraadpleegd kunnen worden.

Surf naar www.bzzlletin.nl voor de eerste aflevering van BZZLLETIN Online!